

2018

Нариси

з методики викладання диригентсько-
хорових дисциплін

Плющик Є. В.
Новосадова С. А.
Травкіна Н. М.



ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені ІВАНА ФРАНКА

Кафедра мистецьких дисциплін та методик викладання

Плющик Є. В., Новосадова С. А., Травкіна Н. М.

Нариси
з методики викладання диригентсько-
хорових дисциплін

Житомир
2018

УДК 7807:78.087.68 (07)
П 40

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка від 30.11. 2018 року протокол № 4

Рецензенти :

Цюряк Ірина Олександрівна = кандидат педагогічних наук, доцент Житомирського державного університету ім. Івана Франка

Бовсунівський Валерій Миколайович - кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри методики викладання навчальних предметів Комунального закладу "Житомирський обласний Інститут післядипломної педагогічної освіти" Житомирської обласної ради

Сахневич Ірина Дем'янівна – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник директора Житомирського училища-інтернату

Плющик Є. В., Новосадова С. А, Травкіна Н. М.
П40 Нариси з методики викладання диригентсько-хорових дисциплін. Навчальний посібник. – 1-є вид. – –100 с.
В основу посібника покладено багаторічні дослідження авторів у галузі викладання диригентсько-хорових дисциплін. Рекомендовано для студентів та викладачів.

УДК 372.8.7
ББК 85р

© Плющик Є., Новосадова С. А., Травкіна Н. М. 2018

ПОРАДИ СТУДЕНТАМ

У зв'язку з обмеженою кількістю лекційних годин студенти опрацьовують матеріал курсу у значній мірі самостійно. Бажано, при вивченні тем, що передбачені програмою, розпочинати з глибокого ознайомлення з текстами підручників. Більшість програмових питань поглиблено вивчаються студентами за навчальними посібниками, котрі рекомендуються у списку літератури до конкретних тем.

Опрацювання рекомендованої літератури та першоджерел слід спробувати осмислити систему проблемних запитань та завдань для самоперевірки з теми.

За власним бажанням студенти можуть писати реферати з конкретної теми та виконувати творчі завдання за вибором. Результати їх виконання учні обов'язково повідомляють на семінарсько-практичних заняттях, під час поточних групових чи індивідуальних консультацій, колоквіумів, консультацій для семестрового іспиту. Завершувати опрацювання теми варто тестовою самоперевіркою, позначивши при цьому (на Ваше переконання) вірні відповіді.

Підготовку до іспиту здійснювати за відповідними питаннями

Отже, бажаємо майбутнім вчителям-хормейстерам цілеспрямованості й творчої наснаги, терпіння, сили волі, любові до обраної професії в оволодінні надбаннями вітчизняної й світової хорової культури. Успіхів усім Вам у цій студійній справі.

Нарис перший. Принципи організації хорового навчання.

Хормейстер (керівник хору), який упорядковує дитячий хор, перш за все повинен висвітлити з адміністрацією тієї установи, де буде організований дитячий хор, план навчально-виховної роботи, схвалити розклад занять та побутові умови.

Це:

- 1) репетиційне приміщення (як для роботи по партіях, так і для з'єднаних репетицій),
- 2) складання зручного розкладу;
- 3) наявність музичного інструменту в приміщенні;
- 4) установка хорових сходинок тощо.

Нотні примірники готує сам хормейстер (бажано просити допомоги в адміністрації закладу (печать, копіювання нот).

Головною умовою для неодмінного виконавського росту колективу є регулярність занять.

Варто, щоб учасники хору завчасно знали про участь в концертах, конкурсах, святах (щоб не виникали стресові ситуації, аврали). Цілі, які ставить перед колективом диригент, повинні бути легко досягнутими, тобто репертуар повинен підбирати сам хормейстер з урахуванням вікових особливостей співаків і ступені їх підготовки. Також потрібно враховувати художню і виховну цінність музичних творів.

Приміщення для проведення репетицій повинні бути доволі просторими, добре освітленими, їх потрібно провітрювати перед роботою. Бажано, щоб у приміщенні були хорові станки, або стільці були розташовані за принципами хорових партій (по колу), у репетиційній залі була шафа для нот, дошка з нотними лінійками. Інструмент повинен добре бути настроєним.

В залежності від кількості і віку учасників хору можливі декілька варіантів структурних моделей хору. Наприклад:

1) Підготовчий хор – дитсадок та 1 клас;

Молодий хор – 2-4 класи;

Середній хор – 5-8 класи;

Старший хор – 9-11 класи.

2) Молодий хор – 2-4 класи;

Старший хор – 5-11 класи.

У ДМШ - Підготовчий хор – дитсадок;

Молодий хор – 1-4 класи;

Старший хор – 5-8 класи.

Кількість учасників залежить від перспектив і кількості дітей у навчальному закладі, а також від бажання дітей брати участь у хоровому колективі.

Якщо хормейстер організовує аматорський колектив, важливу роль грає реклама: оголошення про набір у хоровий колектив на батьківських зборах різних шкіл, оголошення у різних установах, у газетах, на місцевому радіо, розташування реклами на щитах або біл-бордах. Оголошення про прослуховування учасників потрібно гарно та естетично прикрасити, щоб зацікавити бажаючих, точно вказати час та місце прослуховування.

Питання і завдання.

1. Що є головною умовою для постійного росту виконавського росту колективу?
2. Назвіть варіанти структурних моделей хору.
3. Від чого залежить кількість учасників дитячого хору?
4. Чим можна зацікавити дітей, запрошуючи їх до навчання у хорі?
5. Накресліть план хорового класу (власна уява майбутнього диригента).

Нарис другий. Репетиційна робота. Концертна діяльність хорового колективу.

Кожне заняття хору слід чітко улаштовувати і проектувати із врахуванням довготривалих творчих завдань хорового колективу.

Вивчення твору з хором можна умовно поділити на два етапи: засвоєння вокально-технічної сторони та робота над створенням художнього образу. Обидва аспекти тісно взаємопов'язані, складають єдине ціле.

На початку репетиції, особливо в тих випадках коли доводиться працювати над твором без супроводу, необхідно дати колективу ладотональний настрій (проспівати з хором гаму у висхідному або в низхідному русі, інтервали, тризвуки, акорди з розв'язанням в основну тональність каданси тощо). При цьому хормейстер повинен пильнувати за точним формуванням звука, чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю як кожної партії, так і всього хору. Далі слід висвітлити учасникам колективу зміст твору, повідати про композитора, його творчу стилістику, про автора тексту. Зробити це треба у цікавій та доступній формі. Відтак керівник ознайомлює хористів з музикою, програвши її на фортепіано два-три рази від початку до кінця та підспівуючи те чи інше місце. Окремо бажано дати характеристику інструментального супроводу, якщо такий є. Виконавські наміри диригента мусять бути не лише зрозумілі хору, але й викликати співрозуміння у співаків, полонити їх.

Концертна діяльність дитячого хору. Діти цього віку завжди люблять виступати. Кожний концерт для них свято, до якого вони готуються з почуттям зацікавленості і відповідальності.

Безпремінною формою концертної діяльності є концерти-звіти, їх краще проводити у вихідні дні, запросивши заздалегідь батьків, вчителів, шефів, друзів, учнів з інших шкіл. Членами журі таких виступів можуть бути фахівці-хормейстери, батьки-музиканти, вчителі.

Саме склад журі, його зацікавленість результатом виступу як творчовиховного заходу серед учнів, вітання дітей після концерту, оголошення дяки

найактивнішим учасникам хору та їх батькам має велике виховне значення, стимулює подальшу роботу колективу. При підготовці концертів слід продумати форму одягу, яка обов'язково має, бути однаковою. Зовнішня охайність, дисциплінованість, підтягнутість, емоційність має велике значення для успішного виступу.

На сцені співаків розміщують у кілька рядів за принципом "драбинки". Високі діти стоять з боків, менші за зростом — у середині. Розташування дітей на сцені має бути саме таким, як на пересічних репетиціях. Тому, передбачаючи майбутню концертну діяльність, після повного набору колективу необхідно визначити для кожного співака його стабільне місце. В процесі роботи можливі деякі зміни, але тільки з дозволу керівника.

Якщо виступ проходитиме на відкритій сцені співаків навчають, як виходити на сцену і як полишати її. Особливу увагу звертають на поведінку дітей під час виступу. Так не можна розглядати зал, шукати там знайомих, посміхатися їм, особливо реагувати на товариша, якщо той помилився. Дотримання дітьми цих правил є результатом виховної роботи в громаді.

Перед концертом перевіряють, на чому і як стоятимуть діти. Якщо сцена незначна, співаків треба поставити так: перший ряд долу, другий — на спортивних невисоких лавах, третій — на стільцях або на авансцені.

Одним із найскладніших, але конче належних елементів виконавської діяльності є робота над виразним, почуттєвим виконанням співаками творів хорового мистецтва.

Це потребує сталої уваги керівника і розуміння дітьми того, що скутість виконувачів навіть при добре вивченому репертуарі присаджує сприйняття виконуваного твору. Досягнення тут багато в чому залежать від репертуару.

Питання і завдання.

1. Назвіть етапи вивчення твору з хором
2. Для чого потрібно дати хору ладотональний настрій?

3. Як за методикою хорового виконавства керівник ознайомлює хористів з музичним твором?
4. Як розміщують співаків на сцені під час концертного виступу?
5. Накресліть умовні схеми розміщення співаків на сцені.

Нарис третій. Формування репертуару хору. Принципи добору репертуару

Задачі підбору вокально-хорового репертуару завжди актуальні і знаходяться в постійній увазі керівника-диригента. Його рішення важко як для молодого хормейстера, так і для практикованого, що має за плечима багаторічний досвід роботи. Утруднення визначаються, перш за все, вимогою внутрішнього чуття виконавської моделі даного твору і знання засобів її втілення.

Існуючі в практиці неточності в підборі репертуару відображаються на вокальному та хоровому вихованні дітей, на їх музичному та духовному розвитку, що проявляється, наприклад, в детонуванні, посиленому, "відкритому", сиплому звуці, незначному за обсягом і поверхневому диханні, скутості апарату артикуляції, недостатньому розвитку музичного слуху, в нерозумінні образно-сислової суті творів.

Репертуар (сукупність вокально-хорових творів, що ви вчається на заняттях і виконується в концертах) для хору є не тільки інструментом для формування неодмінних вокальних, хорових знань, умінь і навичок для виконання творів хорового мистецтва, а й дієвим кшталтом виховання духовності учнів, що протегують розвитку їх особистості. Тільки репертуар в повній мірі розкриває напрямки в музично-хоровому розвитку дитини, у всій навчально-виховній роботі, сприяє знаходити найефективніші консеквентні прийоми.

Головним правилом для керівника дитячого хору при підборі репертуару повинно стати наступне:

- в репертуар потрібно брати те, що зміцнює повсякденну силу дітей, їх віру, надію і любов до життя;
- репертуар повинен являти собою повноцінну школу, в якій головним є сама музика.

Слідування цій установці допоможе виробити умови для вирішення першорядного завдання, яке стоїть перед сучасною освітою. Це:

1) духовний розвиток дитини на основі засвоєння моральних і духовних вартостей;

2) збереження світу дитинства в цілісності і недоторканності і сприяння дитині прожити його в радості і повноті стремління, забезпечення послідовного переходу дитини зі світу дитинства у повнолітній світ, зі світу його власної природи в світ соціальності і культури.

Крім цього повинно слідувати правилам формування вокально-хорового репертуару. Для їх встановлення враховуються дидактичні принципи, мета і завдання вокально-хорового навчання школярів, що спираються на правила і повчання по відборі вокально-хорових творів для дитячого хору першорядних фахівців. До них слід віднести:

1) художню значущість (в тому числі художність, доброякісність поетичного тексту і відповідність музичного матеріалу);

2) доступність (для оцінки ідеї, образів, засобів виразності і т.д.);

3) посильні утруднення. Утруднення творів слід схематично розглядати в двох планах: утруднення вокально-технічного порядку (кількість хорових партій, теситурні умови, особливості голосоведення, метро-ритму, ладу, ступінь вокального вантажу і т.д.) і утруднення художнього, виконавської тлумачення твору, що вимагають виняткової музичної культури, розумінню, емоційного і мистецького смаку;

4) наступність голосового та музичного розвитку дітей;

5) перспективність планування творів, сутність яких передбачає розвиток навичок, знань і умінь учнів, необхідних для виконання їх в подальшому, тобто створення доконечних передумов для роботи над хоровими творами;

6) збалансованість творів: високого ступеня утруднень, середнього і відносно простого ступеню - для виконання творів хором;

7) різноманітність і різнохарактерність творів: домірне уживання хорового репертуару різних епох, країн, жанрів, стилів з акцентом на вітчизняну музику і українську народну пісню; творів із супроводом та а

carrella; одноголосних, одноголосних з елементами двоголосся, двоголосних і т. д;

8) врахування психофізіологічних особливостей учнів і вікових переваг при виконанні хористами творів того чи іншого жанру, змісту і характеру;

9) незмінне поновлення репертуару, його кількісне збільшення.

Процес поновлення репертуару будується на основі дефініції творів, які складуть як би особливі хорові набутки й будуть повторюватися з року в рік; і творів, які потребують нового освоєння, постійного та тривалого вивчення (якщо хор існує не перший рік).

Варт радити хористам кращі зразки творів легкого жанру (по аналогії з серйозною музикою). Досі не втратила актуальності думка музикознавців про те, що повноцінне, ґрунтовне мистецтво не підвладне віянням моди, воно здатне жити століття й поширювати духовний світ людства і не виявляє ознак постаріння, великі твори живуть у віках.

Питання і завдання.

1. Що є головним правилом для керівника дитячого хору при підборі репертуару?
2. Які умови потрібно створити для вирішення головного правила?
3. Назвіть принципи формування вокально-хорового репертуару.
4. Який вислів про мистецтво музикознавців не втратив актуальності?

Нарис четвертий. Методика розучування хорового твору.

Вивчення хорового твору для концертного виступу це цікавий і різноманітний процес досягнення музичного образу хорового твору, оволодіння вокально-хоровими і виконавськими навичками, розвитку музичних здібностей, художньо-образного мислення дітей. Пошукуючи виразного виконання хорового твору, керівник-хормейстер протегує виховання естетичних почуттів, смаків і оцінок, прищеплює емоційну чутливість, хист до ґрунтовного естетичного переживання природи твору.

Колективне виконання хорових творів об'єднує дітей, призвичаює до гуртових дій і співтворчості, до сукупного переживання змісту пісні. Колективний спів дає перспективу об'єднати у виконавському процесі учнів з різним рівнем загального і музичного розвитку, прилучити до творчої діяльності невпевнених у собі дітей.

З перших занять варто привчати учнів до красивого і виразного співу, адже твори розучуються передусім заради естетичного задоволення.

Першооснова вокального виховання — наслідувальний спів. Тому хормейстер обов'язаний сам вміти виразно виконати твір, намагатись збудити в дітях належний емоційний відгос, волю його розучити. Керівник повинен співати просто, не дуже госно, у манері, наближеній до співу дитячих госів.

Під час вивчення твору варто дотримуватися таких засад:

- 1) підготовка до слухання твору;
- 2) його перцепцію;
- 3) первинна бесіда про твір;
- 4) вивчення твору;
- 5) розширений розгляд;
- 6) детальне відпрацювання.

Для будь-якого етапу визначені певні задачі і належні методичні прийоми. У роботі варт різноманітити методичні прийоми. Під час розучування

твору можуть постати утруднення з відтворенням ритмічного і звуковисотного малюнку мелодії.

Методика вивчення твору в молодших класах має свої особливості: вони позначаються необхідністю переборювати труднощі, що пов'язані з нерозвинутістю музичних здібностей і голосового апарату дітей, їх невмінням співати. Крім навчальних завдань (правильно брати дихання, навчити утворювати і подовжувати співацький звук, співати яскраво, розвивати музичні здібності тощо) керівник має розв'язувати й виховні (викликати чуттєвий відгук на твір, генерувати естетичне ставлення до неї, поглиблювати інтерес до співу, приваблювати музичним мистецтвом тощо).

Реалізація навчально-виховних задумів ходу роботи над хоровим твором залежить від того, як керівник розуміє сутність і мету цієї роботи, наскільки сам захоплений нею та вчуває красу твору.

Учити твір можна неоднаковими шляхами, наприклад, вчити на слух, з використанням графічного запису, з опорою на нотний запис, сольфеджуючи, за допомогою ручних знаків, прийнятих у ладовій сольмізації.

У початковому (молодшому) хорі велику роль відіграє розучування пісень на слух. Щоб діти змогли запам'ятати мелодію, потрібно повторювати її часто-густо.

Вступне слово керівника (у формі викладу чи бесіди) повинно бути стислим, емоційним за змістом та привабливим для хористів.

Коли діти прослухали твір, вони разом з керівником розбирають ті засоби музичної виразності, які їм доступні. Розгляд твору варто будувати таким чином, щоб вказати як ті чи інші елементи музичної мови (темп – швидкий, помірний, повільний; динаміка – голосно, не дуже голосно, тихо; характер мелодії – маршовий, наспівний, танцювальний і т. д.) сприяють відтворенню ідейно-художнього задуму композитора. Наприклад, про "Пісню Лисички" М. Лисенка можна сказати, що вона яскрава, життєлюбна. Але до цього висновку діти повинні прийти в процесі аналізу пісні за сприянням навідних запитань хормейстера. При розучуванні поетичного тексту твору, варто

домагатися виразності декламування, в основі якого сформовано розуміння смислових зв'язків. Слова твору слід вчити в контексті ритмічного малюнку.

Мелодію твору найчастіше вчать по фразам, потім їх поєднують. Стрімкі мелодії бажано спочатку розучувати в повільному темпі.

Завчаючи з дітьми твір, керівник-хормейстер повинен звернути увагу на позначки структури фраз (напрямок руху мелодії, ритмічний малюнок, однакові мелодичні ходи тощо). Зручно, щоб діти слухали твір у виконанні керівника й самотужки визначали позначки побудови мелодії.

Вже з перших занять хормейстеру слід, на перспективу, виборювати грамотне і виразне виконання, більш повне виявлення художнього задуму. Так поступово в роботі над твором співаки при звичаються розважливо ставитися до тексту; це дає шанс виконувати кожен куплет по-різному, у відповідності до його змісту. В процесі вивчення та повтору пісень бажано різноманітнити кшталти їх виконання: співати можна всім хором, групами чи сольо.

Чималу важливість для розвитку життєдіяльного музичного слуху має спів без інструментального супроводу. Враховуючи це, хормейстер повинен регулярно використовувати акапельний спів при повторенні нескладних для інтонування пісень та вправ.

Питання і завдання.

1. Що є першоосновою вокального виховання?
2. Як варто будувати аналіз твору?
3. Що таке спів а capella?

Нарис п'ятий. Робота над строєм в дитячому хоровому колективі. Методи роботи над інтонацією

Інтонація. Найважливішою установою хорового звучання – є точне за висотою виконання всіх звуків у співі, виховання усталеної співочої інтонації.

Доброякісне інтонування — плід двох факторів: розвитку музичного слуху співаків та оволодіння чіткими вокально-технічними навичками. Хорове інтонування часто залежить і від особливостей фактури виконуваного твору, але головним фактором, від якого залежить хорова інтонація, є слух керівника хору. Хор співає так, як чує його диригент.

Розвиток мелодичного, гармонічного і вокального слуху юних співаків на уроках хорового сольфеджіо і на хорових заняттях, впрацювання з ними правильних вокально-технічних навичок під час співу, є водночас і роботою над чистотою інтонування.

При вивченні творів, варто менше звертатися до інструменту, навіть, якщо твір вивчається із супроводом – спів а capella є вищою формою хорового виконавства.

Низьке інтонування хору може виникнути з багатьох причин:

- теситура твору дуже висока, тому співаки не виспівують високі ноти - слід твір транспонувати;
- твір написаний у енергійнім темпі і на первиннім етапі розучування виконується швидко, - співаки не встигають точно і чітко виспівувати інтервали або вимовляти текст – твір вивчається у повільному темпі;
- твір не подобається співакам, вони співають його неохоче – варт замінити іншим;
- у творі, в якому багато разів повторюється один і той самий звук, точне інтонування часто буває ускладненим, особливо для дітей, увага яких швидко падає. Можливе "сповзання" звуку. Варт остерегти належними рухами рук і словесною вказівкою, що такі звуки співаються з якістю до підвищення;

- співаки спроквола артикують – активувати дикцію і артикуляцію відповідними вправами;
 - співаки недостатньо користуються диханням, погано утримують звук – пояснити як активізувати роботу дихального апарату;
 - співаки хибно сидять (зігнулися, згорбилися, оперлися ліктями) або стоять, дуже попустивши весь корпус – наразі запитанням: "Як погані співаки сидять, а як добрі?", – виправляється положення тулубу (корпусу);
 - співаки потомлені. Варт припинити спів або розрадити їх цікавою оповідкою і знову відновити роботу над твором. Іноді корисно заспівати його у більш високій тональності;
 - через специфіку фактури твору або байдужість співаків втрачено високу вокальну позицію - проспівати твір на певний склад, який допоможе вернути високу вокальну позицію;
 - слід забороняти співати хворим дітям, або дітям в період загостреної мутації.
- Ці співаки детонують;
- диригент веде репетицію чи концерт спроквола, не має чіткого виконавського задуму, не чує наперед інтонаційно трудні місця.

Всі ці недоліки хормейстер повинен осилювати сам, розбираючи свої репетиції з хором на самоті (бажано записувати на відео- або аудіоапаратуру кожен хорову репетицію).

Зависоке інтонування хору може бути також викликано багатьма основами:

- у творі, що виконується у швидкому темпі, є технічно та інтонаційно важкі місця. Співаки силкуються подужати їх активно, обтяжують звук. Такі місця слід співати спокійніше, стриманіше;
- жартівливий, швидкий твір для дітей написаний у низькій теситурі. У намаганні передати характер твору, діти підвищують тон. Потрібно заспокоїти дітей, проспівати твір стриманіше або співати його у транспонованому вигляді;
- дуже діяльне дихання співаків, занадто міцна опора. Потрібно нагадати хористам, що дихання слід брати і витрачати економно. Проробити вправи;

- колектив співаків, особливо молодших дітей, чимось стурбований. Заспокоїти дітей та проспівати твір притишено, в повільному темпі;
- діти співають форсованим звуком. Необхідно зняти надто голосне звучання хору;
- диригент дуже активно впливає на хор, примушує брати занадто швидкий темп виконання пісні, користується яскравими динамічними контрастними жестами при диригуванні, нервує, і тим самим хвилює співаків. Або сам, безтурботно настроєний, викликає побічні веселощі серед дітей, наслідок чого вони позбуваються слухового контролю.

З усіма недоліками їхормейстеру слід справлятися самому.

Стрій і ансамбль. Хоровий спів, окрім вокальних умінь і навичок, вимагає оволодіння специфічними для колективного співу навичками хорового строю і ансамблю. Є два види строю: мелодичний (горизонтальний) і гармонічний (вертикальний). Поняття мелодичного строю дуже близьке до інтонації. Гармонічний стрій залежить від мелодичного строю кожної партії. Нестійкі інтервали незручні для строю, а тому, важливо виховувати у співаків відчуття ладового тяжіння.

Першорядні види роботи над строєм та ансамблем:

- підготовчий аналіз пісні і наголошування складних місць в інтонаційному відношенні. Копітка роботи над порізненими фразами;
- поєднання особистих і групових методів;
- спів закритим ротом (цей вид зосереджує увагу на інтонації) не варто уживати його з молодшими учнями, оскільки це утомлює голос;
- спів у середньому темпі і динаміці (в найбільш комфортних умовах роботи співочого апарату);
- метод транспонування: трудні інтонаційні місця транспонувати у зручну теситуру;
- спів без супроводу – а capella (з молодшими дітьми можна користуватися інструментом);
- спів по нотах.

За К. Пігровим [136:87], II, III, VI, VII ступені мажорного ладу мають властивість до пониження звука, тому їх слід співати гостріше.

Щодо ансамблю (урівноважене звучання голосових партій хору). Є частковий ансамбль – злите звучання голосів у кожній партії. Є ансамбль ритмічний, темповий, динамічний, інтонаційний, тембровий, художній, виконавський – це елементи загального ансамблю, які виробляються наслідок тривалого тренування на окремих простих вправах. Велике значення для ансамблю має рівновага голосів та рівновага звучання партій. Всі технічні прийоми, пов'язані з методами, доконечними для роботи над строем, використовуються для роботи над ансамблем, чітким ритмом, нюансами. Досягненню цілісного виконання тексту всіма учнями сприяє чіткий, ясний диригентський жест керівника. Складність ритмічного ансамблю – виконання пунктирного ритму та виконання синкоп - варт проспівати запис ритмічного малюнку в більш повільному темпі на певний склад.

Складністю є затактові вступи. Злиттю голосів, неодмінній умові врівноваження хорового звучання, підтримує: однакове формування голосних звуків; округлене звучання верхніх голосів; більш легке, світле звучання нижніх голосів.

Виразний спів, гнучке співоче нюансування - є також однією з обов'язкових умов хорового ансамблю. Навички ансамблевого співу в учнів виробляються поступово, протягом усієї вокально-хорової роботи, але все це неможливо без активного і свідомого ставлення до неї.

Питання і завдання.

1. Що таке інтонація?
2. Вивчити напам'ять невеликий вірш і розповісти з правильними інтонаціями.
3. Придумати невелику мелодичну фразу на першу строфу вивченого вірша.
4. Написати реферат на тему "Мовна та музична інтонація".

Нарис шостий. Вокально-хорові вправи для дітей. Мета та завдання вокально-хорових вправ.

Молодший хор характеризується скромним голосовим діапазоном: до першої октави - ре - мі-бемоль другої октави. У цьому віці тембр голосу важко визначити на слух. Не часто зустрічаються яскраво виражені сопрано, ще менше - альти. Тому на початку занять поділ на хорові партії нераціональний. Головне завдання - домогтися унісонного звучання хору.

Перед молодшим хором стоять завдання: засвоєння диригентських жестів і вироблення доладної реакції на них (увага, дихання, вступ, зняття, фермата, піано, форте, крещендо, димінуендо і т. д.). Виняткову увагу тут варто приділити диханню – короткому та широкому, - по фразах. Кожне заняття молодшого хору (хор займається 1 раз на тиждень, 45 хвилин) починається з розспівування, після вступного фрагмента йдуть вправи з хорового сольфеджіо. Всі хористи розучують твори, які виписуються на дошці (або роздруковані у посібниках). Іноді використовуються прийоми релятивних ручних знаків: щоб уникнути набавних тональностей з багатьма знаками. Вивчення твору може відбуватися з голосу (по слуху) по фразах, найбільше на першому етапі: надмірне користування нотами може відштовхнути дітей від занять (важко!), але згодом потрібно повернутися до нот.

Спів мелодій по нотах спричинює певну зиск. По-перше, діти обвикаються співати по нотах, по-друге, чиниться психологічна перебудова: цікаво - співати по нотах, і не так вже сутужно.

У молодших класах діти досить швидко утомлюються, увага їх притупляється. Для її концентрації слід перемежовувати самі різні методичні прийоми, активно уживати ігрові моменти, все заняття виводити по наростаючій лінії.

Диференціація якостей звучання голосу і елементів музичної виразності, а також особисте вокальне виконання ґрунтується на уживанні всіх видів інтелектуальної діяльності співаків. Навіть фонічне уявлення до того, як звук

буде відтворений голосом, - складний психічний процес, він вимагає аналізу і узагальнення, уваги, м'язової пам'яті і т.п. Для реалізації такого підходу до розвитку дитячого голосу необхідно знання хормейстером голосових можливостей дітей від народження і до настання мутаційного віку і розумінням завдань вокальної роботи для будь-якого етапу навчання.

Так само доконечною умовою формування вокально-хорових навичок є адекватний підбір репертуару, і про це керівник хору повинен попідкуватися наперед. Це дуже важливо: від того, що будуть співати діти залежить те, як вони будуть співати. Щоб безпомилково підшукати репертуар, хормейстер повинен пам'ятати про задачі, поставлені перед хором і обраний твір так само має бути цілеспрямованим на відпрацювання чітких навичок. Репертуар повинен відповідати таким вимогам:

- 1) носити виховний характер;
- 2) бути високохудожнім;
- 3) відповідати віку та розумінню дітей;
- 4) відповідати можливостям певного виконавського колективу;
- 5) бути багатоманітним за характером та змістом;
- 6) підшукувати твори з певними утрудненнями, які мають посувати хор вперед для здобутку тих або інших навичок, або закріплювання їх.

Брати складні й потужні твори не слід. Для дітей, які будуть співати такі твори, можуть виявитися складним завданням. Це обов'язково позначиться на продуктивності в їх роботі, і може принести за собою стомлення, не цікавість до справи, якою вони займаються. В деяких випадках позначається навіть відчуження від хорового співу загалом (залежить від характеру дитини). Але складні твори повинні входити в репертуар, їх слід брати з обережністю і з урахуванням прийдешньої роботи. У той же час чимала кількість легких творів повинна бути в репертуарі нечисленною, оскільки легка програма не стимулює професійний ріст. Звичайно репертуар зобов'язаний бути привабливий хористам, це дає навіть деяке спрощення в роботі - діти будуть прагнути якомога краще працювати і прислухатися до кожного слова керівника.

Помітне місце в системі хорового навчання посідають вокально-хорові вправи. Їх мета — формування співацьких навичок, розвиток дитячого голосу. Вокально-хорові вправи можна поділити на дві провідні категорії. До першої належать ті, що застосовуються поза зв'язком із певним музичним твором. Вони сприяють консеквентному оволодінню засобами вокально-хорової виразності, досягненню вищого щабля художнього виконання.

Вправи другої категорії цілеспрямовані на подолання визначених труднощів під час розучування твору. Ці вправи утілюють вужчі завдання і не можуть бути систематизованими з більшою чіткістю та логічністю.

Використовуючи в хоровому навчанні ті чи інші вправи, варто звертати виняткову увагу на виховання в співаках свідомого відношення до них. Доконечною умовою дієвості вправ є послідовне ускладнення навчальних завдань, які вимагають від дітей певних зусиль. Систематичність в ускладненні вправ відбивається на збереженні зацікавленості й уваги дітей до занять, а також заповзятливості в подоланні вокально-хорових утруднень.

Для вправ можна уживати нескладні поспівки, забавлянки, музичний матеріал із репертуару, що вивчається, мелодії з творів, призначених для слухання. Усі вправи мають включатися в урок з урахуванням домінант послідовності, систематичності та доступності.

Деякі прийоми диференційованого навчання співу. На заняттях хору диригент постійно вирішує два взаємопов'язані завдання: розвивати колектив як хор, ставити йому єдині художні та технічні вимоги, а також сприяти кожному учню вистудіювати свій співацький голос. Тому для удатного вокального виховання колективу слід керуватися принципом особистого підходу до учня.

Принцип особистого підходу розкривається в різних формах: періодичному прослуховуванні учнів для перевірки стану співацьких голосів, динаміки їх розвитку (проводиться на музичному матеріалі, добре вивченому в класі); персональних завданнях дітям, які пасивно ставляться до співу і тих, які не вміють сконцентруватися. Завдання можуть бути такими: прослухати мелодію пісні у виконанні вчителя і "змалювати" напрямок її руху в повітрі,

взнати за ритмом пісню і виконати її про себе, порівняти завершення двох фраз пісні і установити, яка з них закінчується на короткому, а яка на довгому звуці.

Майже в кожному хорі є діти, які співають фальшиво. Щоб означити, чому вони так співають, хормейстеру перш за все необхідно визначити їх музично-слухові та голосові дані. Іноді діти співають невірно через слабо розвинений музичний слух, брак координації між слухом і голосом. Проте загальновідомо, що в процесі музичної діяльності інтонування поліпшується.

У роботі з дітьми, які співають фальшиво, корисні, приміром:

- співацькі завдання, складені з урахуванням примарної зони (скопіювати спів птаха, виконаний керівником, надати йому нової інтонації та ін.);
- створення ситуації, де діти, які не співають, активно слухають музику;
- прийоми атаки звуків верхнього регістру (заспівати, як зозуля, як маленька синичка або мишка) для того, щоб виключити перенесення низького розмовного голосу у високий регістр і потім у спів спів;
- приспівування окремих звуків про себе на склади "лю", "мо", завдяки яким у голосовому апараті відбуваються незначні зрушення і відбувається підготовка до співу вголос;
- виконання мелодії пісні на склади "лю", "мо" із закритим ротом, тихо і уривчасто, й, нарешті, із словами.

Поряд із цими прийомами цінна послідовна робота щодо корективу інтонації в дітей, які фальшиво співають. Вона здійснюється поетапно. Спочатку даються вправи на оволодіння співацькими навичками (легато, м'яка атака, вільна артикуляція). На другому етапі (5—10 занять) відбувається диференційоване навчання по групах (наприклад, ті, хто співає фальшиво, слухають чистий виразний спів товаришів, потім виконують про себе і вголос, імітуючи спів дітей, які добре інтонують). На цьому етапі діти, які співають фальшиво, підключаються до розучування пісні. Спочатку перший куплет керівник виконує вголос, а всі діти — про себе, з активною артикуляцією, потім співають уголос ті, хто добре інтонує, а інші виконують про себе. Наприкінці весь хор співає куплет на склад, наприклад "лю".

Успіху в роботі з дітьми, які фальшиво співають, сприяє також те, що їх розсаджують поруч з тими, хто чисто інтонує, уживають графічне зображення мелодії пісні, елементи рухів.

Отож, вокально-хорова робота була і залишається одним із провідних видів функціонування в процесі опанування учнями співочого мистецтва. І найкращим результатом цієї діяльності є отримання від виконання музичних творів справжньої естетичної насолоди.

Питання і завдання.

1. Які завдання стоять перед молодшим хором?
2. Які завдання можна ставити перед дітьми, які співають фальшиво?
3. Які форми виявляються при індивідуальній роботі з дітьми?

Нарис сьомий. Хорове сольфеджіо.

У хорових студіях, на хорових відділеннях музичних шкіл першорядне місце займає сольфеджіо, яке передбачає: розвиток мелодичного, гармонічного слуху, ритмічного чуття.

У масовій хоровій практиці назва "хорове сольфеджіо" – досить відносна. Під цим поняттям розуміється система вправ, які застосовуються на заняттях з хором для розвитку музичного слуху та музичної пам'яті учнів, для підняття їх музичної грамотності та поліпшення виконавських можливостей колективу.

Вправам з хорового сольфеджіо керівник хору відводить 10-15 хвилин на кожному занятті. Потрібно добитися, щоб хорове сольфеджіо стало обов'язковим компонентом кожного заняття хору. При такій умові, виконання багатоголосих творів не буде дуже складною проблемою.

Більшість вправ із хорового сольфеджіо реалізують подвійну функцію: з одного боку, посилюють музичну грамотність хористів і "настроюють" їх музичний слух, а з іншого, є виразним матеріалом для розспівування, з якого починаються заняття в будь-якому хоровому колективі. Бажано було б, паралельно із фаховими вправами, поступово, але активно використовувати на заняттях хорові партитури. Якщо спів по нотах перше буде мати пасивний характер (вивчення мелодії з допомогою фортепіано), то сам процес, при строгій постановці справи, принесе велику користь для музичного розвитку співаків.

Діти молодшого віку швидко втомлюються, а тому варт проводити заняття по одній годині, але частіше. В плані зазначається кількість занять хору на кожний місяць (з урахуванням канікул і свят). Важливо знайти форму цікавої подачі різних вправ, активно єднати метод колективної та особистої роботи. З найперших занять з хорового сольфеджіо дітей вчать розпізнавати високі і низькі звуки. Керівник хору пропонує дітям прослухати і запам'ятати дві коротенькі мелодії в низькому та високому регістрі: "Мелодія тигра" і "Мелодія дзвоників". Коли діти засвоїли відмінність між високими і низькими

звуками, вводиться "мелодія білочки (їжачка)", яка характерна для середнього регістру.

На "мелодії тигра" рука опускається донизу, на "мелодії дзвоників" рука піднімається вгору, а на "мелодії білочки (їжачка)" – зупиняється на рівні грудей або обличчя.

З'являються поняття "вище", "нижче", "ще вище", "ще нижче".

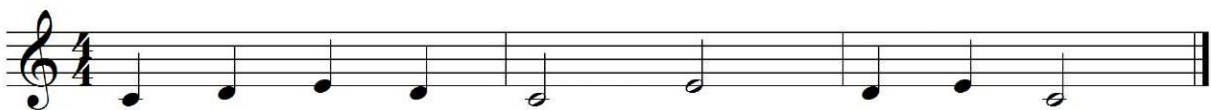
Вправу можна утруднювати. Рухи рук передусім допомагають також під час стрибків. Поступово керівник переходить до вивчення пощаблевого звукоряду та використовує наочність "сходинки", на основі якого діти переконуються, що кожний наступний звук вищий від попереднього.

Керівник співає послідовність звуків основного звукоряду, а учні за ним повторюють і легко закарбовують назви.

На цьому етапі важливо не фіксувати назви, а просто сольфеджувати від заданої ноти. Ці нескладні вправи принагідні для переходу до співу "за рукою".

Нотним станом слугує ліва рука того, хто співає, а вказівний палець правої руки показує розміщення звуків на "нотаносці".

Учні повторюють за хормейстером його рухи, указуючи на імпровізованому нотаносці місцезнаходження різних звуків.



Вправи поступово утруднюються. Достатньо 10-12 занять (по 10-15 хв.) впродовж місяця, щоб учні навчилися вільно співати "за рукою" прості вправи. Використовуючи практику співу "за рукою", діти легко опановують розміщенням нот на нотному стані. Хормейстер пише на дошці До-мажорний звукоряд і співає його, показуючи жестом або паличкою-вказівкою кожний звук

звукоряду. Пізніше диригент знайомить учнів з тривалостями – четвертними, половинними і цілими нотами. "За рукою" можна також знайомити учнів із двоголоссям і різними інтервалами.

Подальшим етапом, у навчанні дітей музичної грамоти, є засвоєння поняття про стійкі і нестійкі звуки.

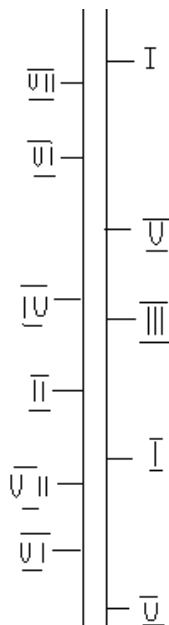
Хормейстер грає на фортепіано (попередньо настроївши хор у певну тональність) стійкі звуки, потім нестійкі і, зрештою, розв'язання нестійких у стійкі (цікавим є невеликі поспівки із словами правил розв'язання нестійких звуків у стійкі).

Можна запропонувати такі вправи:



Вправи утруднюють введенням послідовних двох нестійких звуків.

Як тільки учні зможуть домогтися вільного інтонування щаблів, подальші вправи можна виконувати за допомогою болгарської "Стовбиці" (Б. Тричков).



Спершу, ніж перейти до співу вправ у мажорних тональностях з ключовими знаками, повинно пояснити дітям що таке тон, півтон, навчити їх відчувати різницю на слух.

Для визначення відмінностей між тоном і півтоном, можна виконати такі вправи на склади "мо", "лю", "ду".

Насамперед співають ці вправи як вокальне розспівування, потім звертається увага дітей на інтервальне співвідношення ступенів: тон, тон, півтон і т. ін.



Дуже корисно чергувати спів за "Стовбицею" із співом "за рукою" та по нотах. Це створює основу для доконечного переходу до співу по нотах. Для кращого усвідомлення співками відмінних рис кожного щабля мажорного ладу, використовуються знаки руки на різній висоті, залежно від позиції певного щабля - він відтворює його характер.

I ступінь — це кисть руки, стиснута в кулак;

II ступінь — відкрита долоня, кисть піднята догори;

III ступінь — рука повернута долонею вниз;

IV ступінь — кисть дещо опущена і вказівний палець показує вниз;

V ступінь — долоня поставлена вертикально (великий палець вгору);

VI ступінь — кисть опущена, всі пальці заокруглені;

VII ступінь — кисть і вказівний палець підняті вгору.

Вправи, із уживанням ручних знаків, приймаються співаками як цікава гра і мають велику користь, але проводити їх треба послідовно.

Засвоївши мажорний лад, вивчаються ознаки мінорного ладу.

Наприклад:



Від знайомої до-мажорної тональності діти переходять у ще незнайому тональність ля-мінор. Проспівавши вправу, диригент питає учнів, яка, на їх думку, нота найбільш стійка. Діти безпомилково називають найстійкішим звук "ля".

Керівник пояснює у чому несхожість мінору від мажору, як будується мінорний звукоряд, які позначки має мінорний лад. Вивчення нового матеріалу робиться разом із повторенням і закріпленням вивченого. З десяти хвилин, відведених на хорове сольфеджіо, приблизно половина часу витрачається на повторення прелімінарного матеріалу.

Провідні теми наступних занять такі:

- закріплення і засвоєння мінорного ладу (натурального). Повторення вправ у мажорі;
- хроматизм у натуральному мінорі (на основі ре-мінору). Гармонічний мінор. Мелодичний мінор;
- мажорні та мінорні тонічні тризвуки будь-яких тональностей;
- тризвуки I, IV, V ступенів мажору та мінору;
- різноманітні звукосполучення тонів і півтонів;
- однойменні мажор і мінор;
- повторення і закріплення пройденого матеріалу.

При зіставленні мінорного ладу з мажорним, важливо відразу звернути увагу співаків на особливості мінорної терції, а потім і на відмінність шостого щаблю в мажорі та мінорі.

Відносно діапазону, то найзручніше дітям співати у ре-мінорі. В цю тональність учні "дістаються" з паралельного фа-мажору. Для кращого

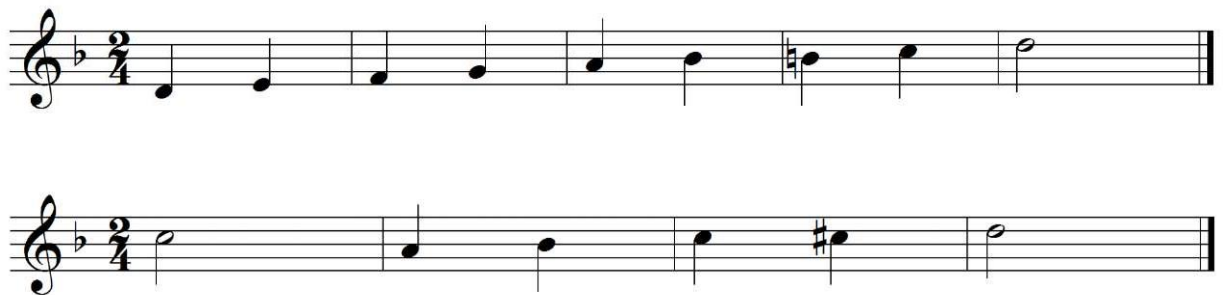
засвоєння паралельності між двома тональностями слід послугувати ту саму вправу, що і при переході з до-мажору в ля-мінор.

Усвідомленню мінорного ладу сприяє, так званий, релятивний метод. Наприклад, дається настроювання в одній із зручних для дітей тональностей, мовмо в до-мінірі. Тональність не називається. Далі хормейстер пропонує проспівати закритим ротом перший щабель. Учні співають. Так само вони виконують подальші завдання і співають третій, п'ятий, шостий, сьомий, знову перший, інші щаблі. Потім учні співають, називаючи різні щаблі.

На подальшому етапі керівник називає учням перший щабель тієї тональності, в якій виконується вправа, обговорює за схемою звукоряд, після чого діти співають вправу, називаючи ноти. Отже, прийом релятивної сольмізації поєднується з абсолютним сольфеджуванням.

Вправи на підвищення і пониження VI і VII щаблів слід вводити поступово, а над темою "Гармонічний і мелодичний мінор" робота триває постійно і включає такі елементи:

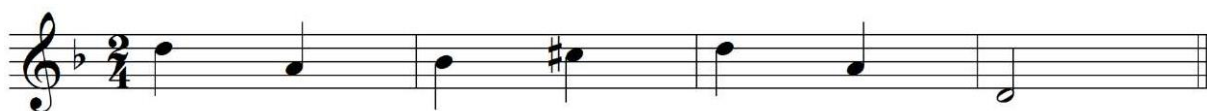
- вправи на інтонування підвищених VI і VII ступенів.



- вправа на інтонування збільшеної секунди між VII та VII підвищеною ступенями у гармонічному мінорі.



- інтонування підвищених VI і VII ступенів мелодичного мінору у висхідному та низхідному русі.



- придумування різних вправ із стрибками та з поєднанням натурального, гармонічного і мелодичного мінору.



Поступово розширюється тональне коло. Велику допомогу може надати згадувана болгарська "Стовбиця».

За роки опрацювання хорового сольфеджіо на заняттях хору, учні набудуть чимало знань з музичної грамоти та вистудіюють певні співацькі навички.

Подальший розділ хорового сольфеджіо складається з дво - і триголосих вправ, завдання яких – закріпити навички інтонування окремих щаблів.

Можна послуговуватися вправами як в мажорі, так і в мінорі.

Можна співати "за рукою", але при цьому диригент повинен вправно володіти як лівою, так і правою рукою одночасно.

Дійовим методом залишаються вправи "За Стовбицею". Для співу двоголосся за "Стовбицею" потрібні дві палички-вказівки (різного кольору), якими хормейстер фіксуватиме мелодії першого і другого голосів.

Провідне завдання багатоголосих вправ – закріпити навички, набуті учнями під час співу одноголосих вправ, та виробити гармонічний слух.

Усі знання з музичної грамоти, набуті учнями на заняттях хору, не є самоціллю. Вони сприяють осмисленню кола музичних образів у творах, що вивчаються, прискорюють процес їх розучування, сприяють свідомому ставленню до музики і тим самим призначаються справі загального музично-естетичного виховання учнів.

Засвоєння матеріалу повинно ґрунтуватися на опрацюванні таких предметів, як: хорознавство, диригування, постановка голосу, читання хорових партитур, диригентсько-хорова практика, хоровий клас, музична література, народнопісенна творчість, сольфеджіо, теорія музики, гра на інструменті.

Питання і завдання.

1. Скільки хвилин рекомендується відводити на кожному занятті з хорового сольфеджію?
2. Що таке "Стовбиця"? Які особливості її побудування?
3. Методика роботи із "Стовбицею".

Нарис восьмий. Розвиток метро-ритмічного чуття.

За допомогою музично-ритмічних рухів у дітей створюються чотири групи виконавських навичок:

- 1) відтворення в русі метричної пульсації музики;
- 2) дотримання фразування;
- 3) відтворення ритмічного малюнку;
- 4) "вільне диригування" та "пластичне інтонування".

Ця послідовність формування музично-ритмічних рухів ґрунтується на системі Е. Жак-Далькроза, яка була розвинена ритмістами Н. Александровою, Н. Збруєвою, Є. Коноровою, В. Яновською. Система була адаптована в певних завданнях для I і II класів І. Кадобновою, для III класу – Г. Кравченко. Отже, формування в співаків навичок музично-ритмічного руху позитивно впливає на розвиток їхньої музикальності.

Науковими дослідженнями доведено, що весь організм людини реагує на дію музики. Сприйняття й розуміння музики полягають у відчутті її м'язами, рухом, подихом. Л. Баренбойм, який досліджував музичне виховання за системою К. Орфа підкреслював, що інформація, закладена в музиці, зчитується динамічним станом тіла – співінтонуванням, пантомімічним рухом. Рух є основним засобом розвитку відчуття ритму, природної музикальності, уяви, прагнення до самовираження, емоційного відгуку на музику, здатності осмислено, усвідомлено сприймати й виконувати музичні твори, основним засобом розвитку діяльності та мислення, тренування нервово-психічних процесів, засобом розвитку соціально-комунікативних навичок, джерелом ні з чим незрівнянної радості для дітей. Тому рух – це найважливіший компонент у музичному вихованні дітей [176].

Специфіку музично-ритмічних рухів, спрямованих на пластичне вираження музики досліджено в роботах Доренської Л. М. [46], яка акцентує увагу на:

- 1) спільних особливостях – характері, настрої, образі музичного твору;

2) особливих властивостях – засобах музичної виразності (елементах музичної мови), жанрових особливостях (пісенності, танцювальності, маршовості), оркеструванні (імітації гри на музичних інструментах).

Завдання керівника хору – навчити дітей реагувати на всі ці позначки у пластично-ритмічному відтворенні музики.

Підшукуючи твори для виконання в хорі, диригент керується завданнями виховання високого художнього смаку дітей, доступністю цих творів для сприйняття дітьми різних вікових груп, яскравістю та конкретністю виконуваного матеріалу. Виконавський репертуар хормейстера повинен містити твори для різних вікових груп школярів: молодшої, середньої, старшої. І якщо в первісній ланці ці твори досить прості, то репертуар для старшого хору вимагає високого рівня інструментального, ритмічного та вокального виконавства керівника. Під час підготовки хормейстера необхідно спиратися на завдання *музично-ритмічного виховання* дітей:

- розвиток навичок сприймання метро-ритму;
- ритмічне виконання рухів під музику, уміння вбирати їх у єдності;
- вправність узгоджувати характер руху з характером музики;
- розвиток уяви, художньо-творчих здібностей;
- підвищення зацікавленості учнів до музики, розвиток уміння емоційно сприймати її;
- розширення музичного світогляду дітей.

Хормейстер повинен навчити дітей виділяти основні елементи музичної мови; передавати за допомогою рухів різний інтонаційний зміст (ритмічний, мелодичний, динамічний). Це можна робити на будь-якому етапі занять: у вправах або в пластичних етюдах. Так, природу диригентського жесту можна пояснити на прикладі колискової, написаної у дводольному розмірі. Наприклад, у "Колисковій" В. Мельйо (6/8) рухи руки по 2-дольній схемі співвідносяться з погойдуванням човна на хвилях, в українській народній колисковій "Котику сіренький" – з прогладжуванням кошеняти, що засинає; у багатьох народних піснях – з коливанням колиски. В усіх цих епізодах діти, які імітують рухи,

зобов'язані відчувати органічну спільність співу та пластичних рухів. Інсценізація пісень є одним із часто вживаних форм музично-ритмічних рухів. "Розіграти" пісню завжди допоможе її яскрава образна основа. Таким чином виконання пісні супроводжується виразними рухами окремих персонажів і груп ("Щеня і кошеня" Т. Попатенко – відтворення дій щеняти і кошеняти).

З ігровими рухами тісно пов'язаний музичний фольклор, наприклад: українські народні пісні-ігри "Подольночка", "Ой, Василю, товаришу", "Бояре, ми до вас в гості", "А ми просо сіяли", "Два півники", "Зима і Весна", "Бурхливая річка" та ін.

Відтворення рухами засобів музичної виразності (елементів музичної мови) послужить учням у їх практично-наочному засвоєнні. Наприклад:

- *метр* можна відтворити крокуванням, плесканням, тупанням, диригуванням, показом "пульсу" (вказівним пальцем правої руки по долоні лівої руки, постукування кулачками по коліну та ін.);
- *ритм* – плесканням, стуканням, тупанням, лясканням, лусканням;
- *рух мелодії* – однією чи двома руками перед собою у просторі (з фіксацією чи без) кожного звуку мелодії; вказівним пальцем рухати нитку, що лежить на парті, це засвідчить наочно даний рух мелодії;
- *фразування* – показ ліги (фрази) рукою у просторі перед собою;
- *динаміку* – рухами різної амплітуди: малої – тихо, великої – голосно;
- *щаблі ладу* – ручними знаками релятивної системи сольмізації;
- *ноти звукоряду* – за рукою - нотоносцем, на "живому фортепіано" тощо.

При засвоєнні ритму четверті і восьмої можна використовувати ритмічні дуети і канони. Для цього потрібно розділити клас на дві групи: перша вистукує верхній ритмічний малюнок, друга -- нижній або навпаки.

Для засвоєння канонів вчитель добирає знайомі пісні. Ритмічні вправи можна вистукувати руками і ногами: цей ритмічний рисунок відтворює спочатку всі хористи, потім окремі учні. Він може бути виконаний на різних ударних інструментах.

Ритмічний акомпанемент пісні - такі вправи готують дітей до психофізіологічного сприйняття ритмічного наповнення мелодії, сильної і слабкої частки. У дитини шести-семирічного віку зорове сприйняття набагато гостріше, ніж слухове. Тому при розучуванні музично-теоретичного матеріалу і виробленні музичного слуху з перших же днів необхідно приділяти велику увагу зорово-слуховому сприйняттю. Чим яскравіше зорове уявлення, тим успішніше і глибше слухове засвоєння матеріалу.

Розпочинаючи роботу над вивченням пауз, співакам краще всього пояснити паузу на пісенному матеріалі. Діти вистукують ритмічне складове угруповання. На кінцевому складі діти розводять руками, показуючи зупинку (пояснення: при червоному світлі на світлофорі йти забороняється, треба зупинитися. При закритому семафорі зупиняється поїзд. Підійшовши до зачиненої хвіртки, ми теж зупиняємось, щоб відчинити її. При зупинці людина або предмет деякий час знаходиться на місці. При виконанні пісні О. Андрєєвої на слова К. Чуковського (у перекладі В. Плющика) у фразі: "А за ними кіт, задом наперед" – діти ніби застигають у подиві на четвертній паузі - "як можна їхати задом наперед?").

В музиці так само є зупинки, які на певний час переривають рух мелодії. В цей час діти не співають і не грають. Зупинки в музиці називаються паузами.

Якщо крок (четверть) позначаємо однією паличкою і складом "та" (а-- довге), то паузу графічно позначимо знаком Z і складом "са".

Диригент записує на дошці або вистукує різні ритмічні малюнки, застосовуючи паузи, а діти повторюють їх, наприклад:

Після цього хормейстер пропонує дітям визначити паузи в знайомій пісні. Першу частину мелодії вчитель, пояснюючи, записує ритмічно на дошці, другу частину діти записують в зошитах самостійно, як диктант, або викладають на парті за допомогою роздаткових карток.

Питання і завдання.

1. Придумати ігрові вправи для виховання ритму у маленьких дітей.

2. Написати реферат на тему "Ідеї Е.-Ж. Далькроза".

Нарис дев'ятий. Особливості роботи над співочим диханням дітей.

Згідно з програмою, хористи-початківці мають оволодіти основними вокальними навичками: ***набути правильної співацької постави, вміти користуватися диханням, легким, округленим звуком, працювати над чіткістю дикції.*** Ці навички засвоюються комплексно, кожна з них удосконалюється з іншими під час розучування пісень і вокальних вправ.

Для отримання відмінних результатів у вихованні вокальних навичок чималу важливість має створення спільних умов успішного їх формування, знання послідовності цього процесу. До поняття "вокальні навички" входять такі компоненти:

- співацьке дихання;
- звукоутворення;
- артикуляція;
- інтонація.

Співацьке дихання. Співацьке дихання потребує набуття навичок безшумного вдиху, який відтворює характер і темп пісні. Брати дихання бажано через ніс. Правильне дихання під час співу є однією з установ якісного вокального звуку. Існують різні типи вокального дихання, серед яких комбіноване або нижньореберне діафрагмальне (косто-абдомінальне) є найбільш визнане сучасною вокальною педагогікою.

Типовим вадою хористів є поверхнєве, неглибоке дихання з переважною участю верхньої частини грудної клітки (клавікулярне дихання). Зовні це проявляється в піднятті плечей.

Доконечною умовою правильного співацького дихання є збереження під час вдиху "настанови вдиху" без різких і великих рухів грудної клітини під час вдиху і видиху. Під час вдиху повинні розширюватись лише нижні ребра.

Постановку співацького дихання активізує уривчастий спів (нон легато), але цей прийом можна використовувати тільки з другого року навчання. На першому році навчання хормейстер звертає увагу на те, щоб діти дихали

спокійно, безшумно, розподіляли вдих до кінця слова або невеликої фрази. Співацьке дихання, як і звичайне, складається з двох моментів: вдиху і видиху, воно в 2 - 2,5 рази більше за звичайне. "Надлишок" дихання є причиною напруженого, форсованого звучання голосу. Зайве повітря надмірно давить на голосові складки, це несе за собою приблизну інтонацію.

Хормейстер повинен звертати особливу увагу учнів на необхідність співати на "диханні". Необхідно обґрунтувати, що чим менша сила звуку, тим більше треба затримувати дихання, показати різницю між тихим співом "на опорі" та "без опори", вчити співати *piano* на високій теситурі, використовувати метод *sotto voce*.

Звукоутворення. Звук - одна з головних виконавських якостей, а його змістовне, соковите наповнення є наслідком систематичної праці. Навичка вільного ненапруженого звукоутворення має велику важливість, бо напружений форсований звук створює прикре враження.

Фундуючи з молодшого хору, краще співати у низхідному русі, без великих стрибків, у зоні примарних звуків, у спокійному темпі та ритмі. Поволі слід переходити до мелодій, де низхідний рух чергується з висхідним. Щоб вбезпечити згладжування регістру, непомітний перехід від грудного регістру до мішаного, слід працювати над вирівнюванням звучання голосів за тембром по всьому діапазоні.

Артикуляція. Артикуляція під час співу великою мірою відрізняється від пересічної мови - вона значно активніша. При співі енергійніше працюють внутрішні артикуляційні органи (язик, глотка, м'яке піднебіння); відтак робота артикуляційних органів під час співу чиниться уповільнено за рахунок розтягування голосних. Домірна вимова тексту має велике значення для якості співу. Навичок артикуляції можна набути спочатку на зручних звуках діапазону, у помірному темпі і спокійному ритмі. Першорядне правило вокальної артикуляції – швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних. Це забезпечується активною роботою

мускулатури артикуляційного апарату, головним чином м'язів щік, губ і кінчика язика.

Інтонація. Уміння точно відтворювати висоту звуків, правильно інтонувати – одна з важливих умов співу. Інтонація в певній мірі залежить від того, як розвинений музичний слух, від уваги і володіння співацькими навичками.

Основні методи роботи над інтонацією:

- попередній аналіз пісні, виділення складних місць в інтонаційному відношенні; ретельна робота над окремими фразами, спів із назвами нот;
- чергувати спів хором з індивідуальним;
- спів із закритим ротом;
- спів у середньому темпі;
- метод транспонування: розучування складних інтонаційних місць в іншій, зручній тональності.

Необхідно з раннього віку створювати умови для формування основ вокальної культури. Актуально, щоб співаки-початківці ставилися до музики не лише як до кшталту веселощів, а як до важливого явища духовної культури. Мірило впливу музики на особистість дитини і успішність її залучення до витоків музичної культури залежить від комплексу педагогічних умов і методів, від педагогічної майстерності, уваги батьків і зусиль суспільства, а також від рівня вокальних можливостей молодших школярів.

Питання і завдання.

1. , З якими основними вокальними навичками мають оволодіти хористи-початківці?
2. Перерахуйте основні методи роботи над інтонацією.
3. Що таке артикуляція? Дикція?

Нарис десятий. Особливості роботи над дикцією з дітьми. Фонетичний метод.

У ході звукоутворення беруть участь голосові зв'язки разом із гортанню, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи) та зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи). Усе це разом має назву артикуляційного апарату, а його робота, спрямована на утворення звуків, називається а р т и к у л я ц і є ю (від лат. – розділяти). Під час навчання співу триває перебудова роботи голосового апарату з мовної функції на співацьку. При цьому артикуляція співу вельми різниться від мовної, яка властива звичайній розмовній вимові слів. У розмовному мовленні більш енергійно й швидко працюють зовнішні органи артикуляційного апарату, тобто губи, нижня щелепа, а при співацькому утворенні звуків активніше й енергійніше функціонують внутрішні артикуляційні органи – язик, м'яке піднебіння, глотка. Робота артикуляційного апарату під час співу уповільнюється за рахунок розтягування голосних звуків. Істинно співаються голосні, а приголосні тільки мовляться швидко і чітко, бо відносно довга тривалість звучання приголосних навіть вокально звучних, як [н], [м], вадить якості звучання хору.

Культура звуку в дитячому хорі багато в чому залежить від того, як артикулюються голосні під час співу. Усі голосні повинні звучати округлено, трохи навіть затемнено за тембром і рівно, чого вимагає академічна манера співу, бо кожний голосний співається по-своєму. У точному формуванні голосних під час співу чимале значення має положення рота і губ. Диригенту хору припадає поспіль стежити за тим, щоб артикуляційний апарат співаків приймав правильну форму відповідно до тої чи іншої голосної.

Звук народжується в гортані як сукупна взаємодія голосових зв'язок та органів дихання, але в цей момент він ще не має істинних ознак того чи іншого голосного звуку. Тільки в резонаторах він отримує виразне забарвлення та фонетичні ознаки того чи іншого голосного. Варт пам'ятати, що гортань під час

співу повинна мати порівняно стійке положення, тобто всі голосні правою мірою пом'якшуються методом "округлення", і хоча характер їхнього проспівування і різниться, але є й загальні риси. Так, голосний [a] за своїм звучанням наближається де в чому до голосного [o], [i] до [и], [ε] до [е]. Мається на увазі манера їхнього формування артикуляційним апаратом при прикритій (академічній) манері співу. У формуванні голосних діяльну участь беруть глотка та рот, які, маючи рухливі стінки, можуть скорочувати та посилювати свою форму і об'єм. Наприклад, при вимові звука [i] ротова щілина стає найменш відкритою, а звука [a] – відкривається найбільше. При плавному переході від звука [i] до [е] та [a] – об'єм глотки зменшується, а для голосних [o] та [y] – знову збільшується. Коли найкраще положення гортані знайдене, його слід запам'ятати, щоб співати так усі голосні в будь-якому діапазоні, оскільки підмур'я правильного співу на легато залежить саме від того, як гортань підчас співу голосних залишається малорухливою.

Язик та губи під час співу відіграють особливу роль у формуванні співацького звуку, тому треба визначати і запам'ятовувати, які артикуляційні рухи ними здійснюються. Язик рухається вільно, активно, але варт контролювати гортань, щоб вона була в спокійному стані, губи ж тільки в момент зародження звуку приймають характерне положення для того чи іншого голосного чи приголосного. Звуки верхнього регістру високих голосів є результатом артикуляції верхньої і нижньої губи ніби "розпливаються" у посмішці, низькі звуки низьких голосів – губи витягнуті вперед, заокруглені у "трубочку". Керівникові дитячого хору слід знати про вплив окремих голосних на роботу дихального апарату та якість звукоутворення під час співу. Так, голосні [i] та [y] сприяють активізації роботи голосових зв'язок та дихання, бо при формуванні цих голосних вони не потребують широко відкритого рота.

Крім того, звук [i] допомагає знайти близьке звучання і для інших голосних, оскільки сам звучить дзвінко та яскраво. Така особливість зумовлена тим, що одна з його особистих формант збігається з високою співочою формантою – групою підсилених обертонів, які продукують тембр голосу.

Голосний [у] допомагає формувати звук на "позіханні", знайти правильне положення м'якому піднебінню, здійснити м'яке звучання голосу. Нейтральне положення гортань займає під час співу голосного [а].

Приголосні [л], [м], [н] – називаються сонорними, тобто звучними. У них голос превалює над шумом, і ці приголосні певною мірою теж проспівуються і допомагають плавності звучання.

Артикуляційний апарат, його робота спрямовані передусім на досягнення під час співу хорошої, точної дикції. Д и к ц і я (від лат. – вимовляти) – це ясність та правильність вимови тексту. Під доброякісною співацькою дикцією розуміється рельєфне, чітке, розбірливе, чисте звучання кожного голосного та приголосного порізно, а також слів, фраз, усього тексту в цілому. Вона вимагає першорядної природної вимови слів, правильних акцентів і наголосів. Якісна дикція під час співу санкціонує подати слухачам сутність тексту виконуваного твору. Крім того, точна, художньо-виразна вимова прикрашає спів, посиляє йому особливе багатство відтінків, своєрідних "звуконюансів". Дикція належить до вокально-хорових навичок і потребує великої уваги до себе з самого початку роботи з хором, незалежно від віку співаків.

Розмовна орфоепія вербального мовлення дещо відрізняється від співу. Так, у співі найкоротший голосний звук триває довше від найдовшого при розмовній діяльності голосового апарату. Хормейстер повинен дотримуватися у своїй діяльності засад культури мовлення (точної розстановки наголосів у словах), орфоепічних норм (строкої вимови голосних і приголосних), логіки мови (виділення важливого слова чи слів, які логічно навантажені, що сприяє зрозуміти зміст фрази чи всього тексту). Вокально-хорова практика та дослідження показали, що домірна, ясна мова є ознакою чіткого, логічного мислення. Чіткість мовлення під час співу винятково залежить від щоденної розумової активності дитини. Коли мова невиразна, монотонна, мало емоційна, то й спів буде практично таким же. Осмислення дітьми того, що під час співу неодмінна чітка вимова слів, посприяє хормейстерові в розвитку вокально-

хорових навичок. Удосконалюючи артикуляційний апарат дітей, слід пам'ятати, що погана артикуляція має зокрема такі причини:

1. Фізичні вади, тобто важка нижня щелепа, занадто рідкі, неправильної форми зуби, що пропускають повітря, м'ясистий язик, товсті губи, вигнута верхня чи нижня щелепа, тощо;
2. Дефекти мовних органів як наслідок захворювання або ж вроджені;
3. Технічні вади, зокрема малорухливий язик, затиснені зуби, недостатнє відкривання рота, скутість та малорухливість нижньої щелепи;
4. Манірне, недбале мовлення та незнання законів орфоепії.

Крім цих підкладок, можуть бути й інші. В юних співаків артикуляційний апарат (навіть без перелічених фізичних та технічних вад) часто працює мляво, для нього характерний брак повної свободи, що й зумовлює погану дикцію учасників хору. Цих та інших недоліків можна уникнути шляхом копіткої праці із уживанням спеціальних вправ. На первинному етапі вокального виховання дітей слід домагатися м'якого опускання нижньої щелепи, активного й еластичного руху язика, губ, слідкуючи за спокійним станом м'язів обличчя. Необхідно зазначити, що артикуляційний апарат може керуватися вольовими імпульсами, отже, свідомо налаштовуватися юними співаками, а хормейстер, спостерігаючи артикуляцію, повинен утілювати її контроль та сприяти дітям в організації точної діяльності артикуляційного апарату.

Поважною перешкодою в роботі над дикцією є занадто млявий або напружений рух язика. Цей орган являє собою сукупність м'язів, розташованих у різних напрямках, завдяки чому він може різко змінювати свою форму і положення, від чого залежить чисте звучання голосних і приголосних і їх чітка вимова. Тому варт домагатися досягнення в роботі язика повної м'язової свободи. Цьому сприяють вправи, у яких застосовуються склади із зубними язовими – [д], [з], [т], [р], [л], [н], а також губними приголосними – [б], [п], [в], [м]. Такі склади (да, де, ді, до, ду; ла, ле, ло, лі, лу; ба, бе, бі, бо, бу; зі, зе, за, зо, зу; або ті, ді) полишають задню частину язика в стані спокою, посилюючи рух його передньої частини.

Темп на початковому етапі роботи щодо зусилля м'язів язика повинен бути помірним, вправи співаються або на одному звуці, або гамоподібно. Поволі темп можна прискорювати, а вправи утруднювати. Своєрідної уваги в роботі з дітьми молодшого віку потребує приголосний [p]. Діти цього віку вимовляють його досить мляво, що спричинено м'язовою слабкістю та пасивністю передньої частини язика. Розвиваючи вимову цього приголосного, слід рекомендувати вправи, проспівуючи які, відчувалося б тремтіння, кінчика язика. Це можуть бути такі склади: кра-кро-кру; бра-бро-бру; дра-дро-дру; пра-про-пру; гра-гро-гру; тра-тро-тру та інші.

Розкутувати м'язи артикуляційного апарату сприяють і різноманітні скоромовки, які можна промовляти або ж проспівувати на одному звуці чи нескладних поспівках. Роботу зі скоромовками слід приступати із засвоєння тексту, промовляючи його активно і чітко, обов'язково в досить повільному темпі. Під час проспівування скоромовок як вокальних вправ, варт передусім звертати увагу на якість звуку, чистоту інтонації, домірне дихання і звукоутворення. Не менш важливі в співі й приголосні, що стоять у кінці слова.

Мотивом нечіткої вимови приголосних у кінці слова або складу є невміння правильно користуватися співацьким диханням, адже саме брак повітря для проспівування кінця музичної фрази веде до зникнення приголосного, що вивершує слово. Коли дітям роз'яснити, що внаслідок такої вимови втрачається зміст слова чи фрази (і навіть показати їм, як саме вони не доспівують такий звук і що за нонсенс виникає внаслідок цього), то при достатньому контролі з боку хормейстера можна виправити вади досить швидко. Кінцевий приголосний завжди потребує дуже чіткої вимови, а також одночасного зняття в цей момент звуку.

У дітей середнього віку гортань дещо опущена, це впливає на звучання голосу і на вимову слів. Взагалі, цьому віку властива скована як співацька, так і розмовна вимова. Хормейстер повинен чітко розуміти причини такої вади. Це може бути наслідком фізіологічних змін дитячого організму (початок мутаційного періоду), недоліків розмовної мови, іноді результатом

наслідування чужої манери співу, що, як правило, є копіюванням не завжди доброякісного співу. Глибоко опущена гортань зумовлює й глибоку вимову, ліквідація цього недоліку може бути здійснена за підтримкою вправ з використанням сонорних приголосних: [л], [м], [н].

Студіюючи з дітьми дикцію, слід поспіль пам'ятати, що характер вимови слів під час співу багато в чому залежить від природи музики, яка виконується, від одночасної вимови тексту в різних хорових партіях.

Твори енергійні, урочисті, маршові потребують чіткої, активної вимови слів, а ліричні, ніжні, мелодійні – більш м'якої. Особливої уваги вимагають хорові твори поліфонічного складу, де дуже часто текст у кожній з партій різний, по-різному розспівується, має неоднакову ритмічну будову.

Дикційні навички залежать і від темпу твору. Швидкий темп диктує чіткої, легкої вимови слів, при цьому рухи артикуляційних органів мінімальні. Повільний, помірний темп породжує інші прийоми роботи над дикцією із уживанням більш крупної артикуляційної техніки.

Цінним фактором у роботі над текстом хорового твору є правильне співвідношення наголошених та ненаголошених складів. Суто помилка при цьому – увиразнення закінчень слів, їхнє викрики (притиснене вимовляння) під час співу, а це породжує перенесення логічних акцентів на ті елементи, де їх не повинно бути. Керівник хору зобов'язаний постійно стежити за усвідомленим, грамотним, чітким проспівуванням тексту, контролювати логічні наголоси в словах та музичних фразах. При цьому можна використати засоби звукозапису, а потім разом із дітьми проаналізувати помилки.

Незмінна робота, спрямована на правильне, чітке і уміле формування голосних і приголосних під час співу допоможе добитися в дитячому хорі виразної дикції, звільнить артикуляційний апарат дитини від напруги і скутості, схвально вплине на якість звукоутворення і рівень художнього виконання.

Питання і завдання.

1. Скласти таблицю вимови кожної голосної та приголосної за схемою:

Мм – нижня губа змикається з верхньою;

- кінчик язика впирається в нижні зуби;
- краї язика притиснені до бокових зубів і до частини верхнього піднебіння;
- струмінь повітря проходить крізь щілину, ударяється у верхні різці і дає різкий шум, що нагадує свист;
- голосові складки напружені, утворюється голос.

Нарис одинадцятий. Основні принципи роботи з дитячим вокальним ансамблем.

В роботі з дитячим вокальним ансамблем керівник повинен керуватись провідними правилами навчання дітей співу: сповна виключити форсований спів, як під час навчання, так і під час концертного виконання творів. Доконечна правильна артикуляція, вільне і активне, але ненапружене дихання, емоційна виразність і технічно правильне співацьке звукоутворення, варт навчити дітей оволодіти головним резонатором, виховати дзвінкість і сріблястість звучання, поступово утілювати перехід від фальцетного до мішаного (мікстового) звучання, в залежності від вікових особливостей.

Специфіка вокальної роботи з ансамблем вимагає конкретного, чіткого диригентського жесту і необхідність вироблення в ньому філігранної точності, а головне - "вокальності". Відсутність цієї якості справляє негативний вплив на співаків хору.

При детальному вивченні анатомії і фізіології дитячого і жіночого дихального і голосового апаратів можна зробити висновок, що будова їх і співацькі функції цілком тотожні. Різницю дозволено знайти тільки в будові голосових зв'язок і довжині надставних трубок, що спричинено віковими особливостями.

Така ідентичність будови голосових апаратів у дітей і жінок (у хлопчиків до періоду початку мутації) допускає зробити логічний висновок, що основні принципи вокальної роботи з різними голосами також повинні бути однаковими. Наприклад, принцип дихання у всіх повинен бути рівний, характер атак звуку - також, спів із закритим ротом будується на одних положеннях, звук обов'язково повинен бути у тих і інших прикритим, постава звуку має бути у всіх висока, на базі головних резонаторів, формування голосних і приголосних однакове тощо.

Проте є суттєво істотна різниця: дитячі і жіночі голоси по-різному використовують свої природні резонатори. Дитячі голоси, особливо у

молодшому віці, користуються двома регістрами: грудним і головним, жіночі голоси - трьома регістрами: грудним, середнім (мішаним) і головним. Складність для хормейстера полягає в тому, що потрібно уміти розрізняти у кожному окремому випадку межі і "дозування" включення того або іншого резонатора. Одним з мірил може служити найбільш красивий, рівний і природний звук.

Хормейстер у вокальній роботі з ансамблем зобов'язаний також завжди чути внутрішнім слухом те звучання свого ансамблю, до якого він у кінцевому результаті прагне прийти, чітко уявляти собі, що і як потрібно вимагати від дітей, щоб цього досягти; які результати диригент може отримати на даному занятті-репетиції і що може або повинен тимчасово пропустити.

При виробленні в дитячому хорі точних принципів формування академічного звуку, хормейстер повинен постійно слідкувати за правильним положенням рота у дітей під час співу. Провідне положення рота найправильніше, коли діти відкривають його м'яким, природним рухом нижньої щелепи вниз і без зайвих рухів губами. У кінцевому варіанті окреслення рота набувають вертикально-овальної форми, ступінь розкриття рота повинна бути знайдена відповідно до конкретних умов (у нижній частині діапазону - мінімальна, у середній та верхній частинах діапазону - помірна або значна). Проте треба дуже слідкувати за тим, щоб розкриття рота не було надмірним, позаяк дуже низько опущена нижня щелепа тиснутиме на гортань і, супроводжуючись певною напругою м'язів, може віддати цю напругу в голосовий апарат.

Для усвідомлення дітьми градації розкриття рота рекомендується індивідуальний мануальний контроль: при співі в нижньому та середньому регістрах відстань між верхніми та нижніми зубами має відповідати довжині першої фаланги (суглоба) вказівного пальця; для верхнього регістру - довжині другої фаланги того ж пальця, але зігнутого під прямим кутом.

Слід завжди пам'ятати, що градація розкриття рота цілком індивідуальна, а тому при роботі над артикуляцією треба враховувати не тільки якість формованого звук, але також і естетичну сторону.

Всілякі види аномалії рота, манірне випинання губ під час співу - недозволенні. При корекції роботи надставної трубки (порожнини рота і глотки), то дітям необхідно пояснити: при формуванні голосних і приголосних всі м'язи повинні бути активні, але у жодному випадку не перенапружені. Атака звуку обов'язана проводитися тільки рухом повітряного потоку, тобто видихом. При цьому також важливо зауважити, що якісний і красивий вокальний звук можливий лише за умови, що "відкрите горло" (задня частина порожнини рота) буде мати арочноподібну, вертикально-овальну форму. Саме така його форма, разом із правильно укладеними язиком і гортанню, створюють ідеальний напрям для дихальної енергії, що вільно входить в місця резонування і сприяє виявленню максимальних акустичних можливостей голосового апарату.

Вокальна практика свідчить, що у дітей, особливо на початковому етапі навчання співові, помилкове (підняте) положення кореня язика, отже, й усієї гортані під час співу, є одним із найпоширеніших недоліків. У процесі руху від голосових зв'язок до верхніх резонаторів звук натрапляє на штучну перепону - неправильно укладений корінь язика. За таких обставин звук стає глухим, втрачає свою дзвінкість і набуває затиснутого горлового звучання. Разом з тим такий звук прикрий для слухового сприйняття і порушує єдність ансамблевого звучання хору.

Щоб навчити дітей правильно розкривати рот й опускати корінь язика, не варт вдаватися до якихось виняткових заходів. Достатнім і суттєво ефективним для цього є відкриття рота із відчуттям "позіху" та чіткою артикуляцією голосного. Проте, хормейстер повинен завжди стежити за цим і постійно нагадувати дітям, що під час співу корінь язика має бути опущений якомога нижче. Звісно, що форма порожнини рота і положення кореня язика у процесі співу будуть змінюватися залежно від вимови того чи іншого голосного, але суцільний принцип лишається незмінним.

У вокальній роботі з ансамблем поважне значення має поступовість і чітка система занять. Вона повинна бути наявною не тільки у великому відрізку часу (місяць, рік і більше), але і протягом одного заняття-репетиції. Спроби досягти всього і враз на одному уроці-репетиції наперед роковані на невдачу, оскільки перед дітьми невідхильне ставляться важкі завдання. Поступовість - ось чим повинен керуватись диригент в роботі з дитячим вокальним ансамблем.

Невтомиму і копітку вокальну роботу з дитячими голосами можна порівняти із складною і якнайтоншою роботою ювелірного майстра над коштовним каменем. З таким же безконечним терпінням і напруженою чуйністю повинен хормейстер чути щонайменші зміни в звучанні голосів дітей. Тільки послідовне опанування вокальними прийомами, вдосконалення технічних прийомів співу викличе у юних співаків упевнене і вільне, а головне свідоме володіння голосом.

Вокально-хорова робота в ансамблі обов'язана проводитись у відповідності із психофізіологічними особливостями дітей різних вікових категорій, кожна з яких має свої відмінні риси у механізмі звукоутворення.

Щодо "дозування" використання резонаторів різними голосами та згладжування регістрів, особливо у дітей старшого віку, коли в голосі формується середній регістр і з'являються ознаки індивідуального тембру:

- у звучанні дитячого хору переважає головне звучання. Але, якщо уважно вслухатися в окремі голоси, можна почути, що у високих голосах в основному переважають головні резонатори, а в низьких - грудні. Проте це не означає, що протилежні резонатори ними не використовуються.
- якщо будь-яке сопрано позбавити в нижньому регістрі забарвлення грудного резонатора, воно звучатиме невиразно і тьмяно. Сопрано ансамблю, як і всі інші голоси, може і повинно мати виразний низ. Для цього необхідно, підходячи до нижнього відрізка діапазону, поступово активізувати грудний резонатор, обов'язково зберігаючи високу позицію звуку, тобто забарвлення головними резонаторами. Якщо в репетиційній роботі низ високих хорових голосів на перших порах звучатиме декілька

густіше, ніж повинно бути, боятися цього у жодному випадку не слід. У процесі загальної шліфовки голосів він обов'язково придбає властиву йому легкість і прозорість, при цьому буде стійким, звучним і легко долатиме труднощі виконання теситурно низьких творів.

- згладжуючи реєстри у альтів, слід зважати, що їх специфікою є нижній реєстр, резонуючий, в основному, в грудному резонаторі. Проте тут також не слід допускати повного відключення головних резонаторів і перекладу на чисто грудне звучання, оскільки результатом з'явиться перелом між реєстрами. Крім того, альти, що формують грудний реєстр тільки на грудному резонаторі (в грудях), звучать сухо, дуже часто знижують інтонацію, і їх спів нерідко має відтінок народної манери. Як неминучий результат з'являється різкий перелом і "провалля" звучання середнього реєстра. Верхній реєстр при цьому звучить на перший погляд благополучно, але переважно знятий з "опори" і нагадує легке "фальцетне" звучання.
- щоб уникнути такої строкатості, потрібно строго стежити, щоб сама нижня нота діапазону звучала так само, як звучить верх - в "куполі", тобто на високій позиції. Отже, вона повинна мати в собі якусь частку забарвлення головними резонаторами. У міру руху голосу вгору в кожній подальшій ноті це забарвлення повинне збільшуватися.

Відпрацьовуючи з альтами верхній - головний реєстр, необхідно враховувати, що вони іноді мають тенденцію після перехідних нот відриватися від грудної "опори" і переходити на чисто головне звучання. Цього у жодному випадку не можна дозволяти, оскільки відключення грудної "опори" (резонування) дає різку різницю між реєстрами і позбавляє верхній реєстр голосу сили і блиску.

Щоб цьому запобігти потрібно доконче стежити, щоб і після перехідних нот у звуці зберігалася забарвлення його грудними резонаторами або відчувалася грудна "опора": резонування голосних в передній частині порожнини рота (не випускаючи з уваги обов'язковість достатнього розкриття

глотки) повинна зберігатися після перехідних нот, для чого, при відриві верху від грудної "опори", звук треба ніби "осадити", в той же час зберігаючи високу його позицію.

Часто-густо дітям з низькими голосами буває важко розкрити верхній (головний) регістр із-за невміння на перехідних нотах зменшити "дозування" грудного резонатора, щоб голос у міру підйому вгору, починаючи з перехідних нот і вище, міг все активніше "йти" в головні резонатори (резонувати в них).

На перших репетиціях, якщо діти не знайомі з прийомом переміщення звуку в головні резонатори, їм можна порадити знайти це відчуття через склад [ну], що формується не попереду - губами, а в глибині глотки. Але у аніякому випадку не можна дозволяти, щоб і надалі діти співали всі верхи, переводячи будь-який голосний в [у], що, на жаль, буває навіть у дорослих досвідчених співаків. Це тільки допоміжний прийом, і як тільки у дітей виробиться відчуття верхнього резонатора, від нього слід негайно відмовитися. Такий спосіб виконання верхів як постійний прийом помилковий, достатньо неестетичний, робить голос глухим і позбавляє його свободи звучання.

Для розвитку вокальної техніки благотворним є застосування в репетиційній роботі з дитячим ансамблем прийому "вокального декламування" - читання літературного тексту виконуваних творів у гранях вільної звуковисотної інтонації, в характері вокального звука з точним ритмом, у відповідному темпі. Такий прийом виробляє у дітей чітку, ясну дикцію, протегує виявленню і усуненню "провалів" дихання при побудові фрази. При цьому варт прагнути якнайповніше передати значення кожного слова, емоційний зміст твору в цілому.

"Вокальне декламування" - це технічний прийом, який протегує виробленню у дітей навички вокально-художньої вимови слів з усіма їх граматичними і логічними акцентами, з виявленням емоцій, що містяться в них.

Всі прийоми необхідно застосовувати у вокальній роботі зі всіма групами ансамблю. Завдання хормейстера полягає в поступовому зведенні всієї різноманітності голосів до єдиного звучання, а співаків - в набутті навичок

співу в ансамблі. Мова диригента при вокальній роботі з хором має бути вкрай лаконічною і точною.

У процесі роботи над вихованням вокально-хорових навичок важливу роль відіграють технічні засоби навчання. Опрацювання технічних прийомів співу може і повинно проводитися як на колективних заняттях, так і в особистій формі навчання. Дітям старшого та середніх хорів можна надати у допомогу запис уроку із поточними вимогами і вправами, який забезпечить певний рівень самоконтролю при опрацюванні цих вправ дітьми самостійно, і буде сприяти скорішому засвоєнню учбових вимог і практичних навичок.

Питання і завдання.

1. Розробити план репетиційної роботи над дитячою піснею.

Нарис дванадцятий. Позакласні та позашкільні форми дитячого музичного виховання

Національна концепція розвитку освіти передбачає забезпечення її доступності у державних і комунальних позашкільних навчальних закладах; розвиток цілісної міжгалузевої системи позашкільних закладів різних типів і профілів для забезпечення розвитку здібностей і талантів обдарованих дітей та молоді, а також задоволення потреб населення у додаткових культурно-освітніх, дослідницьких, та інших послугах; оновлення змісту й методичного забезпечення, індивідуалізації та диференціації навчання обдарованої молоді; створення системи підготовки та підвищення кваліфікації педагогічних керівних кадрів для позашкільної освіти і виховання.

Позашкільні навчально-виховні заклади - широкодоступні заклади освіти, які дають дітям та юнацтву додаткову освіту, цілеспрямовану на здобуття знань, умінь і навичок за уподобами, забезпечують потреби особистості у творчій самореалізації та організації вагомого дозвілля.

До них належать палаци, будинки, станції, клуби й центри дитячої, юнацької творчості, дитячо-юнацькі спортивні школи, школи мистецтва, студії, бібліотеки, оздоровчі та інші заклади.

Такі заклади можуть бути комплексними і профільними. Комплексні позашкільні заклади достачають роботу творчих об'єднань за інтересами (гуртки, секції, ансамблі, театри тощо), профільні - умови для розвитку природних нахилів та інтересів дітей і підлітків, задоволення їх потреб з певного напрямку діяльності. Усі вони працюють за річним планом, заняття у них починаються, як правило, 10 вересня поточного року і закінчуються 26 травня наступного. Набір учнів відбувається як на безконкурсній основі, так і за конкурсом, умови якого виробляє заклад. Навчально-виховний процес здійснюється диференційовано, відповідно до індивідуальних можливостей дітей та з урахуванням їхніх вікових особливостей.

Палаці та будинки дитячої творчості організовують гуртки (наукові, технічні, мистецькі, спортивні тощо), колективи художньої самодіяльності (хори, оркестри, ансамблі пісні й танцю, театральні колективи та ін.), клуби любителів природи.

На діяльність позашкільних закладів впливають органи самоврядування, розвиток форм якого залежить від розвитку різних видів гурткової роботи, змісту діяльності і завдань кожного конкретного колективу.

Самоврядування сприяє формуванню соціально активної, гуманістично спрямованої особистості з глибоко усвідомленою громадською позицією, почуттям національної самосвідомості, здатної ефективно розв'язувати буденні масштабні завдання.

У позашкільній виховній роботі набули поширення масові, групові та індивідуальні форми виховання дітей: читання лекцій про досягнення науки і техніки; зустрічі в діячами науки, техніки, мистецтва; виставки дитячої творчості, олімпіади, огляди, конкурси та ін. Групові форми виховної роботи зосереджують учнів на діяльності гуртків, секцій, клубів, студій та ін. Індивідуальна форма роботи передбачає виконання школярами творчих індивідуальних завдань: опанування гри на музичних інструментах, навичок образотворчої діяльності тощо.

Творчі об'єднання у позашкільних закладах класифікують за трьома рівнями:

1. Початковий - творчі об'єднання загально розвивального спрямування, що сприяють виявленню творчих здібностей дітей, розвитку їхнього інтересу до творчої діяльності.
2. Основний - творчі об'єднання, які розвивають стійкі інтереси дітей та учнівської молоді, дають їм додаткову освіту, задовольняють потреби у професійній орієнтації.
3. Вищий - творчі об'єднання за інтересами для юних . талантів, обдарованих дітей та юнацтва.

Відповідно до рівня класифікації визначають мету і перспективи діяльності творчого об'єднання, його чисельний склад, кількість годин для опанування програми тощо.

Важливим завданням позашкільних установ є надання школам допомоги в організації позакласної виховної роботи з учнями. В Україні діє три державні позашкільні заклади - еколого-натуралістичний центр, центр науково-технічної творчості, центр туризму і краєзнавства. Як науково-методична установа функціонує Національний центр естетичного виховання. Набуло поширення створення позашкільних навчально-виховних закладів нового типу: навчально-дослідницьких та творчо-виробничих центрів творчості, туризму, краєзнавства, шкіл мистецтва, спортивно-технічних шкіл, клубних закладів, театральних комплексів, соціально-педагогічних комплексів, кіноцентрів, міжшкільних клубів тощо.

За участю вихованців позашкільних закладів щороку проводять Всеукраїнські конкурси "Наукова зміна", "Таланти твої, Україно", "Феєрія зірок", виставки, олімпіади, турніри, конкурси.

Вимоги до діяльності позашкільних установ випливають із загальних принципів організації позакласної та позашкільної роботи, що передбачають органічний зв'язок позашкільних установ з виховною діяльністю школи; узгодженість дій з виховною роботою дитячих та юнацьких організацій, сім'ї і громадськості; масове охоплення дітей за умови дотримання добровільності щодо участі в гуртках і секціях позашкільних установ; поєднання масових, групових та індивідуальних форм виховної роботи; вільний вибір дітьми характеру творчої діяльності; стимулювання їхньої активної творчої діяльності.

Важлива роль у вихованні учнів, розширенні й поглибленні їхніх знань, розвитку творчих здібностей належить спеціально організованій виховній роботі у позанавчальний час. Таку роботу називають позакласною та позашкільною.

Позакласна робота — різноманітна освітня і виховна робота, спрямована на задоволення інтересів і запитів дітей, організована в позаурочний час педагогічним колективом школи.

Позашкільна робота — освітньо-виховна діяльність позашкільних закладів для дітей та юнацтва.

Обидва види роботи мають спільні завдання і передбачають застосування переважно однакових засобів, форм і методів виховання.

Завдання позакласної та позашкільної роботи — закріплення, збагачення та поглиблення знань, набутих у процесі навчання, застосування їх на практиці; розширення загальноосвітнього кругозору учнів, формування в них наукового світогляду, вироблення вмінь і навичок самоосвіти; формування інтересів до різних галузей науки, техніки, мистецтва, спорту, виявлення і розвиток індивідуальних творчих здібностей та нахилів; організація дозвілля школярів, культурного відпочинку та розумних розваг; поширення виховного впливу на учнів у різних напрямках виховання.

Її зміст визначається загальним змістом виховання учнівської молоді, який передбачає розумове, моральне, трудове, естетичне і фізичне виховання.

Позакласна та позашкільна робота будується на розглянутих раніше принципах виховання, проте вона має і свої специфічні принципи:

- Добровільний характер участі в ній. Сприяє тому, що учні можуть обирати профіль занять за інтересами. Педагоги за таких умов повинні ретельно продумувати зміст занять, використовуючи нові, ще не відомі учням факти, форми і методи, які б посилювали їх інтерес.
- Суспільна спрямованість діяльності учнів. Цей принцип вимагає, щоб зміст роботи гуртків, клубів та інших форм діяльності, відповідав потребам розбудови української держави, відображав досягнення сучасної науки, техніки, культури і мистецтва.
- Розвиток ініціативи і самодіяльності учнів. У позакласній і позашкільній діяльності слід ураховувати бажання школярів, їх пропозиції, щоб кожен із них виконував цікаву для себе роботу.

- Розвиток винахідливості, дитячої технічної, юнацької та художньої творчості. Під час занять перед учнями слід ставити завдання пошукового характеру: створення нових приладів, удосконалення наявних; приділення особливої уваги творчому підходу до справи тощо.
- Зв'язок з навчальною роботою. Позакласна та позашкільна робота повинна бути логічним продовженням навчально-виховної роботи, яка здійснюється на уроках. Так, знання з фізики можуть бути поглиблені й розширені на тематичному вечорі, а з літератури — під час обговорення кінофільму чи спектаклю за літературним твором.
- Використання ігрових форм, цікавість, емоційність. Реалізація цього принципу потребує широкого використання пізнавальних ігор, ігор з комп'ютерами, демонстрування цікавих дослідів та ін.
- Масові, групові та індивідуальні форми виховної роботи.
- Форми організації виховання поділяють на масові, групові (гурткові), індивідуальні.
- Масові форми виховної роботи.
- Індивідуальні форми виховної роботи. Потреба індивідуального підходу зумовлена тим, що будь-який вплив на дитину переломлюється через її індивідуальні особливості, через "внутрішні умови". Необхідною умовою успішної індивідуальної роботи є вивчення індивідуальних особливостей учнів. Щоб впливати на особистість, треба її знати. Передусім важливо встановити довірливі, доброзичливі стосунки між педагогами і вихованцями. Зробити це часом нелегко, оскільки учні, які найбільше потребують індивідуальної виховної роботи, нерідко підозріло ставляться до педагогів. Велике значення при цьому має авторитет вихователя, знання ним вихованців, уміння швидко зорієнтуватися у ситуації, передбачити наслідки своїх дій.

Нарис тринадцятий. Система музичного виховання З. Кодаї

Золтан Кодаї угорський композитор, вчений-фольклорист, педагог, музикальний просвітител. Разом із Белою Бартоком він діячів у витоків нової угорської музики; що рішуче відказалась від нав'язаних в Угорщині канонів австро-німецької музичної культури.

Як композитор Кодаї дебютував у 1899 р. увертюрою для гімназичного оркестру, в якому навчався. Композитор був людиною широко освіченою: закінчив філософський факультет Будапештського університету і Музичну Академію по класу композиції, знав декілька європейських мов. Займаючись в Музичній академії, товаришував з Б. Бартоком і разом з ним займались вивченням угорської народної музики, творчістю Ф. Ліста.

Чотири сторіччя Угорщина знаходилась під чужоземним пригніченням – турецьким, німецьким, австрійським, її культура втратила свою самостійність. Але народна музика не вмерла в далеких селах. В 1905 р. Б. Барток і З. Кодаї виїхали у фольклорну експедицію, де записали понад 150 народних пісень, що вражали їх красою та оригінальністю стилю.

В кінці XVII на початку XVIII ст. в Угорщині з'явився стиль вербункош, що був символом антигабсбургського національно-визвольного руху, яким курував Ференц Ракоші (Ракоці). Стиль вербункош виник в наслідку злиття старовинних угорських жанрів (танець гайдуків) з музикою Близького Сходу, балканською, слов'янською, циганською музикою, а також з австро-італійською. Поширювали цей стиль циганські оркестри, ансамблі; ця музика проводила вербування добровольців в армію Ракоці. В стилі вербункош створені угорські танці – палоташ і чардаш, для них є характерним співставлення широкої та вільної мелодії сумного характеру та вогняно-живого, ритмічно-гострого танцювального наспіву з блискучими імпровізаціями.

У цій манері працювали Й. Гайдн, К.. М. Вебер, Г. Берліоз, Й. Брамс, Ф. Ліст. Г. Берліоз створив симфонічну обробку Ракоці-маршу – музичного символу національно-визвольної боротьби угорського народу.

Але на початку ХХ ст. цей стиль позбувся свого значення. Необхідно було знайти щось нове, цим новим і стали забуті старовинні пісні. В 1906 р. Барток і Кодаї видали збірку "20 угорських народних пісень для голосу з фортепіано".

З 1907 р Кодаї починає викладати гармонію в Музичній Академії, а з 1908 р. – композицію. З 1907 – по 1914 рр. вирушає в фольклорні експедиції, знайомиться з Р. Роланом та К. Дебюсі, вплив останнього на творчість композитора знаменувався твором "Імпровізації на тему Дебюсі".

Серед творів цього періоду – пісні, фортепіанні п'єси, камерні симфонічні твори. Але музична критика віднеслась до його музики вороже, вважаючи її надмір складною, ексцентричною. Деякі докоряли Кодаї в модернізмі. Але за кордоном Угорщини (Франція, Італія) музика Кодаї була оцінена.

В 1923 р. Кодаї пише одне з найважливіших своїх творів "Угорський псалом" – ораторію на слова поеми XVI ст. нарешті композитора визнали і назвали "угорським Бахом".

В 1926 р. відбулась прем'єра його опери "Харі Яном", що здобула Кодаї світову славу.

В 1932 р. написав оперу-кантату "Сікейська прядильня", хорові твори, симфонічні "Танці з Марошсека", "Танці з Галанти" (місцевість в Угорщині, де пройшло дитинство Кодаї). В 30-ті р. починається посиленна, плідна педагогічно-просвітницька діяльність композитора. В цей період він виступає з великою кількістю статей в пресі про необхідність музичного виховання.

В 1937 р. був виданий перший зошит хорових угорських пісень а capella, створені дитячі хори в старовинних діатонічних ладах, а також в пентатоніці (1-2-голосні).

На початку 40-х р. З. Кодаї присвятив себе цілковито проблемам музичного виховання. В першій половині 40-х р. написав 107 двоголосних вправ, що увійшли в збірку "Будемо співати правильно!". Пізніше вийшли 2 збірки "Пісень для школи", 333 вправи для читання нот, 3 томи угорських народних пісень, симфонія "Пам'яті Артуро Тосканіні".

Одним з основоположних педагогічних принципів композитора – виховувати дітей в традиціях народного співу:

- плекати традиції високого мистецтва, направляти до його сприйняття і розуміння.
- поглиблювати музичні здібності, перш за все в різних формах хорового співу.
- навчати співу варт розпочинати з дитсадка (від 3-х до 7ми років), коли дитина краще сприймає музику.
- варт культивувати спів а capella, інакше "дитина ніколи не зможе зрозуміти чистоту мелодичної інтонації".
- розвивати ансамблевий спів у школі.

В системі З. Кодаї розроблений метод розвитку слуху, сольфеджіо на основі релятивної сольмізації (продовження ідей Галін-Шеве-Парі та методу Дж. Кюрвена Тоніка-Соль-Фа), послуговуючись інтонаціями пентатоніки та угорських народних пісень. Композитор уважав, що спів повинен передувати засвоєнню будь-якого інструменту.

В 1964 р. на Конгресі ISME в Будапешті Кодаї виступив з доповіддю про свою систему: "Людина , що не знає, або не любить музику, надто багато втрачає в житті..."

Оволодіння ритмічними знаннями слід фундувати з кроків та ходи, щоби дати можливість дітям відчутти рівномірність тактових долей і ознайомити з четвертними та вісімками. Вивчені на слух пісні, рівномірні плескання та хода, або ж плескання та хода в ритмі вивченої пісні, спів із текстом - ось перші кроки на шляху до знайомства з музикою. Недовгі ритмічні малюнки в піснях з розміром 2/4 діти у віці від 3-х до 5-ти років легко відтворюють після показу вчителем. От же, З. Кодаї ще раз підкреслював: якомога ранній музичний розвиток дітей. Дітям уже з дитячого садочка необхідно пропонувати "музичну їжу" високохудожньої якості, адже музика - це духовна їжа.

В основі музичного матеріалу повинна бути народна пісня. З.Кодаї створював свої посібники на фольклорному матеріалі. Він вважав у ньому

основу основ музичного виховання та освіти, так само, як і розвитку слуху, і визнавав, що рівень масової культури стане високим лише тоді, коли "музичні почуття більшості нашої нації будуть сприйняті також і її освіченою меншістю, яка ще й нині дивиться зверху вниз на народну культуру. В протилежному випадку мистецтву загрожує велика небезпека. Не маючи національного коріння, воно загубиться у світовій культурі або ним назавжди заволодіє космополітичний дилетантизм" [146:82].

У цих словах підкреслюються погляди Кодаї на співвідношення національного та інтернаціонального в мистецтві. Він прагнув, щоб угорська музика вливалась у загальний потік світового мистецтва, не збавляючи при цьому своєї самобутності. І сам потік він уявляв собі сплавом культур, що взаємозбагачуються та поповнюють одна одну. Точка зору композитора була прогресивною, вона відкрила широку перспективу розвитку народних творчих традицій. В усіх школах слід вивчати народну музику так само, як і рідну мову. Тільки так можна правильно зрозуміти іноземні музичні культури.

Для виховання висококультурної людини, за міркуванням З. Кодаї, необхідні три складові виховання: традиція, смак, духовна цілісність. Звичай підтримуються постійністю та наступністю, важливо, щоб покоління мали можливість органічно знаходити, поглиблювати та провіщати основоположні істини та цінності. Що стосується смаку, "неграмотний той, хто не вміє робити різницю між хорошим і поганим, - говорив Кодаї. - А як необхідне це вміння сьогодні, коли більша частина того, що ми щодня слухаємо, - музику повсякдення, буденності, людських слабостей - навіть непристойно називати музикою". Разом із тим "погана музика порушує віру в закони моралі" [146:17].. Культура діє на людину, створює в людині внутрішню єдність та внутрішню дисципліну. Тому культура може передаватися лише від людини людині, або, як писав З. Кодаї, "від живого єства до живого єства, назустріч лицем до лица" [146:21]..

Уроки співів в угорських школах визначаються багатством прийомів, різноманітністю наочностей, ігор, рухів - і все це неначе пронизує релятивна

сольмізація. Багато спеціалістів уподібнюють метод Кодаї і релятивну сольмізацію. В релятивній сольмізації Кодаї бачив лиш засіб для успіху більш високої виховної мети. Справа в тому, що там, де співають по релятиву, як вважав Кодаї, співають чистіше - релятивній сольмізації, називаючи звук, діти називають фактично його місце в тональності. "Сольмізація без труднощів прививає дитині основи музичного мислення", - писав З.Кодаї [146:153]. Система взаємозв'язку звуків є більш важливим фактором, ніж їх абсолютна висота. Ці взаємозв'язки дають відчуття ладу.

Лад вивчається шляхом засвоєння типових зворотів і формул, характерних для музичних творів, мелосу, стилів музичного розвитку тощо. При музичному сприйнятті уважається два моменти: окремі звуки і їх співвідношення з іншими.

Чисто музичне мислення, на думку З. Кодаї, твориться під впливом ладової організації музики. На ґрунті типових і специфічних зворотів у пам'яті закріплюються і взаємозв'язки між звуками і музична суть.

За окремими зворотами, мелодичними формулами прилаштовуються добре усвідомлювані асоціації - складів зі звуками, В такий спосіб сприйняття складів (йо, ле, ві ...) є спорідненим перцепцією звуків. Тому:

1. Оскільки між складом і сприйняттям звука постає досить міцна асоціація, склад викликає уявлення про звук, а сприйняття звука викликає уявлення про склад.
2. Завдяки релятивній сольмізації неправильно проінтонований інтервал залишається ізольованим, бо наступний інтонується не від нього, а в ладі.
3. Відносна сольмізація відкриває шлях до формування музичного мислення не лише для виключно здібних дітей, а й для дітей з пересічними музичними даними.

У відповідності з ідеєю З. Кодаї дуже важливо добирати такий навчальний матеріал для сольмізації, який би забезпечував наступність формування навичок сольфеджування і музичної культури співака. Релятивні прийоми не повинні заважати духовному росту підлітка. Тому метою кожного заняття має бути захоплення учнів музикою,

Одне з головних завдань елементарного музичного розвитку і навчання співу полягає в тому, щоб пробудити в дітях інтерес до музики, розвивати їхні музичні здібності і найпростішим способом навчити їх музичній мові.

Серед багатьох проблем музичної освіти питання про розвиток ритмічного почуття займає провідне місце. Музична педагогіка і методика постійно наголошують на виробленні почуття ритму як складової частини музичного розвитку.

В багатьох посібниках є навіть фахові розділи, так звані систематизовані ритмічні розробки і вправи по засвоєнню метроритму.

Діти з нормальним слухом дуже рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді як відчуття висоти з'являється десь з трьох років. Тому цілком природно, що ритмічні звуки приймаються дітьми набагато легше, ніж звуковисотні. Крім того, саме зародження пісні починається не з звуковисотності, а з ритмічної структури тексту [146, с. 107].

Дитячий хист реагувати на висоту звуків розвивається з віком. Шести-семирічні діти в більшості випадків погано орієнтуються у висоті звуків, а багато з них не можуть безпомилково заспівати навіть найпростішу пісеньку. Вони набагато краще розбираються в ритмічних рухах, добре розрізняють біг від ходіння, швидкий темп від повільного, довгі звуки від коротких. Перші ритмічні вправи засвоюються ними дуже швидко і дають можливість вчителю за короткий час досягти гінких ритмічних показників і, зокрема, ритмічного унісону, як передумови унісону звукового.

Зважаючи на цю особливість сприйняття, при елементарному навчанні, поряд із засвоєнням співу по слуху, проводяться різні ритмічні вправи та ігри (спочатку чисто ритмічні, потім із застосуванням текстів і, нарешті, з мелодією). Почині музично-теоретичні поняття про музичну мову обов'язані бути образними і посильними для свідомості першокласника, близькими до психофізіологічного сприйняття дитячого організму.

Наслідок цього роботу варт починати з ритмічних одиниць, наближених до ритмів життя: биття серця, кроку, які своєю довготою дорівнюють четвертям.

Для кращого засвоєння ритму при технічних вправах без мелодії (або з нею) використовуються деякі складові ручні ритмічні позначення.

Складові позначення дуже допомагають дітям відтворювати і сприймати різноманітні ритмічні малюнки. Так учень, вимовляючи складові позначення, мимоволі безпомилково вистукує ритм. Крім того, під час відтворення ритмічних одиниць з складовими позначеннями мовний аналізатор ніби взаємозв'язує звуко-ритмічні зіставлення із слухом, голосом і рухом, що протегує глибокому і свідомому засвоєнню ритму, а також веде напрям до звуковисотної координації слуху і голосу.

Під час технічних вправ можна використовувати також деякі ручні знаки, що показують ритмічні одиниці.

Ритмічні ручні знаки дають можливість наглядати за точністю виконання ритмічних малюнків кожним учнем і класом в цілому.

Вчитель вистукує простий ритмічний малюнок і пропонує учням записати його на дошці, в зошитах, або відтворити на ударних інструментах.

Подальшими ритмічними одиницями, дуже близькими до ритму дитячого організму і безпосередньо зв'язаними з ритмічними рухами, є восьмі. Дитячий біг слід розглядати як чергування восьмих, зменшених вдвічі, порівняно з кроком. Восьмі можна також позначити словесним виразом "бі-гять".

Якщо "крок" позначаємо однією паличкою, то "бі-гять" будемо позначати двома, з'єднаними між собою.

Діти вистукують цей ритмічний малюнок, потім записують його на дошці і в зошитах. Схожі вправи вчитель проводить і в суміжному ритмі четверті і восьмої (крок - бі-гять)

Нарис чотирнадцятий. Система музичного виховання Е. Жак-Далькроза

На початку XX сторіччя в багатьох країнах Європи розповсюдилась система ритмічного виховання. Вона стала відомою під назвою "методу ритмічної гімнастики". Її автором був швейцарський педагог та музикант Еміль Жак-Далькроз (1865 – 1950). Викладаючи в Женевській консерваторії, Далькроза помітив неритмічність учнів. Викладач вирішив відокремити музичну ритміку в окремий розділ музичної педагогіки і "плекати ритмічне чуття само по собі". Регулятором руху Далькроз зробив музику. Учні повинні займатися вправами з координації своїх рухів з рухами музики, оскільки в музиці є метафізичний взірець організованого руху. Музика регулює рух і дає чітке уявлення співвідношень між часом, простором і рухом. Виникають точні моторні навички і здібності не тільки виконувати ритмічні рухи, але й уявляти чітко розмаїті часово-просторові співвідношення, що в кожний момент можуть бути виконані з тією ж чіткістю. Узгодженість з музикою така, що рухи втілюються на метричній основі, на відміну від ритмічної.

Метричні вправи Далькроз чергував, або об'єднував в складний комплекс руху, багато з них відносив одночасово і до метру, і до ритму і тому кваліфікував як метроритмічні. Сам Далькроз дав популярне визначення якісній різниці метру і ритму. "Такт є повна однаковість, в яку може бути заключне багата різноманітність. А ритм і є різноманітність, що заключне в однаковість" [33:3]. Тому-то рух на істинній ритмічній основі безконечно різноманітний, як в часовій тривалості і комбінації цих тривалостей, як і в динаміці, бо рухи, суголосні з музикою, передають не тільки ритмічний малюнок музики, але й всі відтінки сили, починаючи від самих спокійних, врівноважених і закінчуючи потребуючих м'язового напруження.

Жак-Далькроз в юності захоплювався театром, закінчив спочатку Паризьку, потім Віденську консерваторію. Теорію композиції він вивчав у О. Брукнера, Ф. Дуліба, С. Франка. Він автор багатьох пісень для дітей,

популярних у Франції і Швейцарії. Ораторії Далькроза для мішаного хору, солістів і дитячих ритмічних груп прикрашали весняні свята в Швейцарії.

У 1909 р. Вольф Дорн, відомий спортсмен-альпініст, чудовий організатор культурних заходів запропонував Далькрозу очолити інститут музики і ритму, що будувався в Гелерау, невеликому німецькому робочому селищі поблизу Дрездена. Учитися в ньому повинні були діти місцевих робочих. Музичний розвиток в Гелерау рухався швидкими темпами. Учні Далькроза не втомлювались: складні музично-ритмічні завдання змінювались ритмічними вправами з предметами, перетворювались у веселі і імпровізовано-ритмічні ігри з м'ячами, шарами, серсо. В старших групах стали вводитися завдання пластично-експресивні, свого роду етюди, що були націлені на передачу в русі емоційно-образного змісту музики. Дорослим викладалась ритміка, сольфеджіо, художня гімнастика, пластика, танець, хоровий спів, музична імпровізація на фортепіано. Зайнявшись питанням ритмічного виховання, Далькроз став серйозно вивчати психологію, фізіологію, гігієну, щоб більш серйозно обстежити – як впливає ритміка на психічний і фізичний стан людини та, ґрунтуючись на результатах пошуків, вибудувати наукову теорію системи ритмічного виховання.

Головна несхожість ритміки Далькроза від інших систем в тому, що цільовою виховною установкою його системи було: рух допомагає розвивати музично-творчі здібності.

В 1905 році Далькроз опублікував результати своїх дослідів. Першорядні теоретичні положення метода ритмічної гімнастики:

- Всякий ритм є рух.
- Всякий рух тече в часі і просторі.
- Всякий рух матеріальний.
- Простір і час наповнені матерією, що підкорена законам вічного ритму.
- Наш розум складається з матеріалів фізичного досвіду.

- Внести порядок в русі людини – означає виховати в ній чуття ритму[33:1].

В 1910 році Далькроз в Санки-Петербурзі прочитав 6 лекцій для російських ритмістів. В цих лекціях він обзнайомлює з програмою свого інституту. Спочатку діти вивчали різні елементи – складові музики: ритмічні, звуковисотні, динамічні особливості музичного твору. Поступово завдання ускладнювались і вводились сольфеджування (абсолютний метод), вивчення інтервалів, кварто - квінтового кола, елементів гармонії.

Лише після того, як дитина засвоювала "абетку" музичного мистецтва, її починали навчати грі на інструменті. Таким чином, до того, як починати вивчати будь-який інструмент, дитина вже вміла емоційно сприймати музику, відчувати її ритм, фразування, динаміку, характер, що дуже допомагало йому в опануванні інструменту. На уроці ритміки використовувались різні вправи: на розвиток музичного слуху, чуття ритму, тренування уваги, волі. Далькроз наголошував, що в результаті багатьох спостережень він впевнився в тісному зв'язку між людськими фізичними і душевними рухами. По тому, як індивід ходить, жестикулює, як тримає голову, можна визначити темперамент і навіть характер з великими дрібницями; якщо внести спокій в неупорядковані зовнішні рухи, вона відобразиться також на спокою внутрішнього світу. Розвиток вміння вільно володіти своїм тілом, всіма його м'язами, кожним їх рухом, певне, викликає розвиток чуттєвого самоволодіння: зміцнюється воля, оздоровлюється нервова система. Наприклад: такт – вдих, такт – видих. Цікавим може стати вправа, в якій вдих робиться на беззвучних приголосних „ф”, „с”, „х”. Ця вправа виконується одночасово з маршуванням.

Займаючись ритмікою з дітьми, Далькроз пропонував вправи виконувати в ігровій формі, що привчало дитину регулювати процесом збудження і заспокоєння, що дуже важливо для укріплення нервової системи.

Ігрові дихальні вправи (приклади):

- Дуємо на палаючу свічку;
- Дмемо на гарячий суп;

- Здуваємо пилюку з меблів; молочну пінку;
- Зігріваємо диханням руки;
- Намагаємося зробити диханням дірочку в змерзлому вікні.

Вправи з тривалостями та метрами (приклад):

- Зображення різних тривалостей;
- Руки плескають від *pp* до *ff* а ноги навпаки - від *ff* до *pp*.
- Повторення одного й того ж ритму в різних темпах;
- Плескання в обмеженості такту 4/4 різної кількості нот: 4, 3, 2, : тощо;
- Вміння один і той самий відрізок часу підрозділяти на різні частини: ліва рука малює схему на "3". Права – на "4", а ноги виконують такт на "5" [33:6].

В систему Далькроза також входять сольфеджіо та імпровізації. Сольфеджіо Далькроза базується на абсолютному методі розвитку слуху. В підмурі лежить вивчення гам. Саме на різних вправах, побудованих на різних комбінаціях звуків гами, Далькроз формує тональне чуття і досягає розвитку абсолютного слуху. Інтервали він уявляє як відрізки гами, в яких пропущені проміжні ноти, акорди – як співзвуччя окремих частин гами, природний хід деяких щаблів веде до розв'язування; модуляція з це зв'язок, що існує між двома тональностями.

Сутність гам полягає в чергуванні цілих тонів і півтонів. Перш за все Далькроз вчить дітей розрізняти їх і взяв за основу гаму До мажор. Після ретельного вивчення тональності До мажор він вводить хроматичні ступені До # і Фа # і учні визначають, який півтон представляється. Таким чином, вивчення тональностей базується на вмінні розрізняти тони і півтони.

З самих перших уроків вивчається:

- дихорд (послідовність 2-х ступеней тональності);
- трихорд (3-х);
- тетрахорд (4-х) і т. д.

Вагомий вклад в розвиток ритміки в Росії та на Україні належить Ніні Георгіївні Александровій, учениці Далькроза. Розповсюдження ритміки

розпочалось з 1909 року. Перші заняття Ніні Георгіївна проводила в домі Полєнова (художник перетворив свій дім у Народний клуб для робітників Краснопресненської застави м. Москви). Перша група налічувала 14 дітей.

Новий метод зацікавив сестер Гнесіних і вони ввели ритміку в програму своєї музичної школи. Популярність ритміки виросла немислимо швидко. Ритміка включалась в навчальні програми більшості приватних музичних навчальних закладів. Часто проводились показові виступи, які Н. Александрова передувала вступною лекцією (розповіддю про систему Е. Жак-Далькроза, відмінність його системи ритмічного виховання від інших модерних її систем виховання руху: шведської, німецької, французької гімнастик, від ряду шкіл по реформації танцю (А. Дункан, Ф. Дельсарт). Також в лекції наголошувалось цілющий вплив ритміки.

В 1912 р. в Росію вдруге приїхав Е. Жак-Далькроз. Виступи він провів в палаці князя Гагаріна і в Художньому театрі. В цей період Е. Жак-Далькроз захопився пластично-експресивними вправами, що були націлені на виразну передачу в русі художнього змісту музики. Це були або вільні імпровізації, або раніше вивчені пластично-ритмічні етюди. Але недостатній рівень театральнo-хореографічної підготовки ритмістів не дозволяв їм виконувати ці вправи на певному художньому рівні.

З різким осудом цих вправ виступив К. Станіславський, вбачаючи в них вторгнення ритміки в сферу театру, пусту афектацію, химерність в прояві почуттів. Але Александрова фрагментарно вводила ці вправи в заняття з ритміки, бо вони глибоко відкривали емоційні переживання дітей.

Поступово викарбувався свій стиль у Н. Александрової, що подалі ліг в основу російсько-української школи ритміки (за її ініціативою відкрилися школи в Києві, Харкові, Катеринославі, курси в Житомирі, Львові, Сумах).

Слід наголосити, що Н. Александрова закінчила в 1903 р. Женевську консерваторію, далі навчалась в Петербурзькій, але в 1905 р. її виключили за участь в страйку.

В Петербурзі курси ритмістів вів Волконський, колишній директор імператорських театрів. Ці курси проіснували 2 роки й закрились за браком коштів.

В травні 1918 р. відкрився Державний інститут ритмічного виховання (брати художники Костянтин і Сергій Коровін віддали свій маєток).

В навчальний план інституту входили такі предмети:

- ритміка – 5 г на тиждень;
- сольфеджіо – 2 г;
- гармонія, імпровізація на фортепіано – 4 г;
- фізкультура – 2 г;
- пластика – 2 г;
- дихальна гімнастика – 2 г;
- педагогіка – 2 г;
- психологія 2 г;
- фізіологія і анатомія – 2 г.

Ввечері студенти були присутні на заняттях ритміки, що проводились з дітьми, результатом цих занять були показові виступи. Особливість програм складала ритмічні інтерпретації музичних творів і ритмічні програми. Виконувались фуги Баха, симфонії Губна, твори Дебюсі, Гріга, Глюка, Стравінського та інших композиторів.

В 1922 р. Іполіт Соколов надрукував в журналі "Ермітаж" статтю "Далькроз і фізкультура", в якій називає ритміку облудною наукою, що зменшує розмір грудної клітини, вміст легень, погано впливає на хребет, наркотично діє на розвиток розумових процесів тощо. Стаття Соколова зіграла фатальну роль в долі ритміки. Ця дисципліна почала вилучатися з шкільних програм, програм дитсадків, інститутів. Александрову було заарештовано і довгі роки про її долю рідні могли тільки здогадуватись.

З середини 70-х років XX ст. ритміка почала відроджуватись. Такі науковці, як О. Конорова, Н. Конорова, Л. Бондаренко, Т. Бирченко, Г. Франіо, І. Ліфіц стали авторами численних програм та навчальних посібників з ритміки.

Нарис п'ятнадцятий. Система музичного виховання К. Орфа

В 20-ті роки ХХ ст. молодь Європи, охоплена новими мріями, бажала розвивати своє тіло, брати участь в спорті, займатися гімнастикою та танцями. Робота Е. Жак-Далькроза та його ідеї підготували ґрунт для нового руху. Лабан та Віг ман Марі були найвідомішими хореографами, що створили новий жанр виразного танцю, мали великий вплив на педагогіку і художню практику.

В 1924 р. Карл Орф разом з Дорофеєю Гунтер в Мюнхені відкрив школу музики і танцю, що дістала назву Гюнтершуле. З самого початку в навчанні робився акцент на музичні задачі, перш за все центром призначення стало ритмічне виховання. К. Орф відмовився від проведення рухового виховання на основі тільки фортепіанної музики та поглиблював навчання учнів шляхом їх власного музикування, спрямувавши їх до імпровізації та створенню власної музики. К. Орф послугувався нескладними, примітивними ритмічними інструментами, якими легко оволодіти та на яких зручно грати.

Для мелодичних та бурдонних інструментів Орф відібрав блокфлейти (басову, тенорову, альтову, сопранову), металофони та ксилофони. Стало питання про створення нового посібника музичних творів для такого інструментарію. В 1930 р. виник "Шульверк" – 1-й том, в якому були створені ритміко-мелодичні вправи, що були пов'язані з рухами і танцями. Пізніше вийшли ще 4 томи "Шульверку": 2. Вправи для ударних інструментів і бубна; 3. Вправи для литавр; 4. Вправи для штабшпіль; 5. Вправи для блокфлейт. Танцювальні та ігрові п'єси для різних інструментальних складів. В створенні "Шульверку" брали участь Гунільд Кеетман, Ганс Бергезе і Вільгельм Твіттенгоф, Мая Лекс.

В 1953 р. був відкритий інститут К. Орфа в Зальцбурзі (Австрія) – Академія Моцартеум.

В орфовському дитячому музикуванні, співу та диригуванню приділяється велике піклування, і в більшій частині "Шульверку" діти співають. Але спів не є обов'язковим первинним проявом музикальності.

Найголовнішим в роботі К. Орфа є творча імпровізація. Але їй передуює девіз: "імпровізаційні вправи не дають учителеві права імпровізувати"[164:89]. Підготовка повинна перш за все складатися з того, щоб продумати і знайти шляхи і засоби, які викличуть у дитини бажання до самостійності і наштовхнуть її на пошуки елементарних музичних утворень. Важливим засобом є обмеження звукоряду 5-тиступеневою послідовністю тонів (пентатонікою), а в середині неї – формула "кличу" (ку-ку, Зо-Ві), інший шлях знаходження цієї формули зв'язаний з поняттям цього слова: "Ау", "Ало", "Допоможи", поряд з цим фрази-питання: "Де ти? ", "Хто там? ". Провідними вправами є мовні вправи: "ли-па", "со-сон-ка", "ви-шен-ка" тощо.

Вони виконуються і в одноголоссі, і в багатоголоссі, і як акоманменти до пісень.

К. Орф вважав, що елементарне музикування можливе в будь-якому віці. Перш за все, музикування починається з природних інструментів – руки, ноги, язик. Цю гаму поглиблюють елементарні ударні інструменти: тріскачки, дерев'яні палички, трикутники, невеликі тарілки, трикутники, кастаньети, різного роду дерев'яні та кожані барабанчики, бубни, брязкальця тощо.

До цих інструментів додаються ударні, що мають певну звукову висоту: маленькі литаври різної форми штабшпилі (глокеншпилі, металофони, ксилофони, скляночки тощо).

До третьої групи належать струнні (смічкові та щипкові); гамби і фіделі (різного висотного діапазону), псалтеріони (гуслі), лютні, гітари. Як басові інструменти (поряд з литаврами, басовими ксилофонами та спеціальним бурдонним інструментом) використовується басові фідель, гамби, віолончель і контрабас.

До 4-ї групи входять духові: блокфлейти, гобої та інші.

"Елементарна музика, слово, рух, ігри і все, що розбуджує та розвиває духовні сили, створюють основу для розвитку особистості, основу, без якої ми прийдемо до духовної спустошеності". К. Орф [164:56].

Нарис шістнадцятий. Системи музичного виховання Б. Тричкова

Привабливі методи музичного виховання склалися в Болгарії. Уроки музики за навчальним планом проводяться з першого по дев'ятий класи, а в 10-12 класах – факультативні заняття по 2 години на тиждень. Перший клас – підготовчий, діти вчаться співати на слух, водять хороводи із співом під музику, грають. З 2-го класу – основні види занять на уроці – спів та музична грамота. В 6-му класі учні знайомляться з розвитком музичної культури Болгарії; в 9-му класі – набувають знання із світової історії музики (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. ван Бетховен), вводяться поняття про сонату, симфонію, поліфонічні форми. Але підніжжям масового музичного виховання в Болгарії є народні пісні.

Широке поширення в процесі навчання музичній грамоті отримав додатковий метод "Стовбиця", розроблений і вперше надрукований в 1923 р. Борисом Тричковим.

Термін "Стовбиця" має три значення: 1/. гама; 2/. наочний посібник; 3/. метод.

В основі "Стовбиця" як методу лежить судження, що спів – це не тільки "психологічний інтелектуальний", але й "психофізіологічний процес". Це означає, що при "свідомому співі" необхідні не тільки розум і свідомість, але й "слухняне горло" – голосовий апарат. Виходячи з цього принципу, Б. Тричков ставить першою і найважливішою задачею встановлення координації слуху і голосу. В доброякісності уродженого засобу для досягнення такої кореляції в її самому елементарному вигляді він рекомендує спів по слуху (слухо-наслідуваний спів), його мета – створити в учнів "тональне чуття мажорної класичної гами". Воно кінчається там, де починається "свідомий спів" по нотах. Тут гама є "відправним пунктом", "технічною основою" співу [174].

Б. Тричков називає свій метод "Стовбицею", виходячи з положення, що кожний новий підхід, кожна форма роботи є новим, наступним моментом, новим щаблем методу. Говорячи про координацію слуху та голосу, автор

вводить нову категорію, названу ним "щаблефікацією голосу та слуху", що означає "складання в співакові здібності співати цілковито точно основну тонову стовбицею"[174].

Нарис сімнадцятий. Передумови переходу до двоголосного співу. Методика вивчення канону. Вивчення дво -, три - та багатоголосних творів.

Передумовою успішного розвитку гармонічного слуху в процесі хорового співу є:

- чистий унісон,
- добрий ансамбль,
- оволодіння елементарними співочими навиками,
- розвиток слухової уваги.

Попередньою підготовкою до двоголосного співу є:

- виконання пісень з недублюючим акомпанементом;
- одноголосний спів з одночасним виконанням другого голосу вчителем;
- спів окремих почутих звуків в інтервалах, акордах;
- спів одноголосних пісень окремими групами учнів.

Велике значення в попередній підготовці є також ритмічне багатоголосне виховання:

- гра типу "луна",
- "достворюй свій ритмічний малюнок",
- "створи власну ритмічну партитуру".

Велику роль в процесі розвитку гармонічного слуху відіграють спеціальні вправи (у розспівках), які розвивають гармонічний слух учнів. Двоголосний та триголосний спів необхідно практикувати паралельно з одноголосним на різних етапах навчального процесу. Багатоголосся вже з самих початків виховує гармонічне чуття та сприяє кращій орієнтації на точну інтонацію. Тому у двоголосній розспівці другий голос має вводиться спочатку як квінта або кварта (тобто, на чистих інтервалах), або ж витримуватись на основних тонах головних тризвуків, у той же час перший голос виконує розкладені тризвуки:



Розспівка поступово ускладнюється введенням недосконалих консонансів – терцій та секст:



а пізніше – дисонуючих співзвуч – секунд і септим; на цьому етапі необхідно звернути увагу на трактуванні кварта, як дисонансу:



Поступовість нарощування труднощів у напрацюванні навичок двоголосного співу можна продовжувати в творах, що спеціально добираються:

- а) спів двоголосного бурдону (один голос витримується на одному звуці, другий веде мелодію. Наприклад, польська народна пісня "Вісла":

mp Гей ты, Вис- ла го- лу- ба- я, лес вокруг, лес вок- руг.

(закр. ртом)

б) почерговий спів кожної хорової партії окремо у вигляді перегукування. Наприклад, Р. Паулс – Аспазія „Воскова башта” (український текст В. Плющика):

Весело

mf Сон- це вста- ло,

бджіл зі- зва- ло з вос- ку за- мок бу- ду- вать: вік- на й баш- ти -

8

й сті- ни з вос- ку,

все ча- рун- ки, все каз- ко- ві ві- зе- рун- ки -

12

вже сто- ять

й сті- ни з вос- ку,

й сті- ни з вос- ку

вже сто- ять,

16

вже сто- ять.

й сті- ни з вос- ку

вже сто- ять.

й сті- ни з вос- ку

20

Вже сто- ять

Й сті- ни з вос- ку

Й сті- ни з вос- ку

Вже сто- ять.

24

Вже сто- ять...

Й сті- ни з вос- ку

Вже сто- ять...

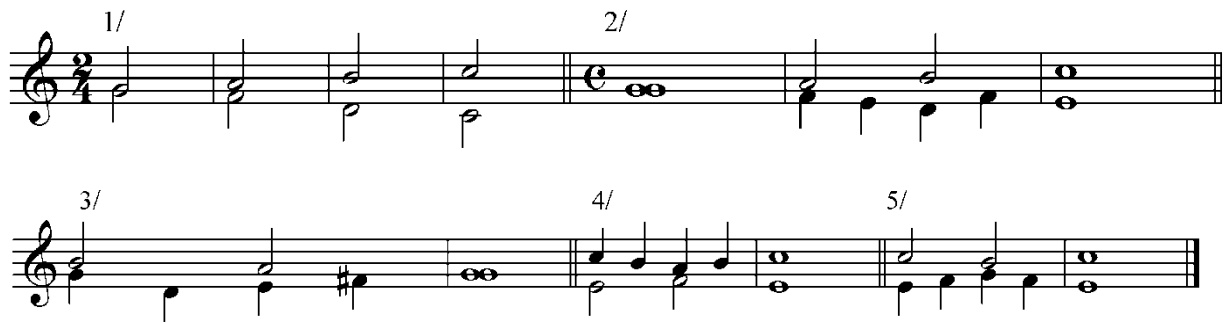
З вос- ку...

28

2. От будова пречудова!
Вийшли всі на толоку!
Ось підлога тут медова,
А сходинок із пилку.

3. Всі юрбою там рікою
Ллють медовий аромат,
Срібні кухлі й філіжанки
На столах усіх стоять.

с) епізодичне двоголосся в каденції:



d) розхідне двоголосся:

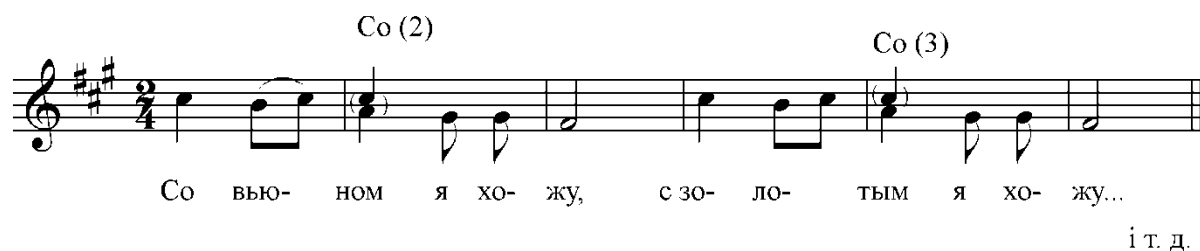


е) паралельне двоголосся терціями та секстами, В. Калінніков
"Сосни":

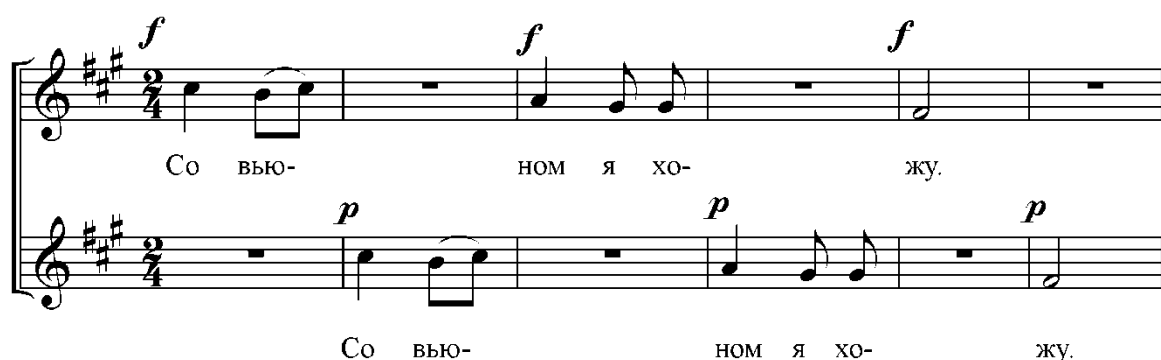


Методика вивчення канону.

Форма канону постійно використовується в практиці розвитку навичок багатоголосся. Найбільш складним моментом у виконанні канону є вступ другого голосу. Так як прослуховуючи партію ведучого голосу, діти подумки продовжують співати мелодію, тому збиваються, не попадаючи на перший звук канону. В зв'язку з цим, слід, виконуючи мелодію, постійно повертатися до її початку:



Потім можна перейти до гри "луна", розбивши хор на дві групи. Перша група співає дзвінко на форте перший такт пісні, друга – повторює тихо, ніби відлуння. Потім перша виконує наступний такт, друга – тихо повторює її:



Гру можна продовжувати ще й так: перша співає тихо, а друга повторює мелодію голосно, потім друга група абсолютно точно копіює виконання першої. Дуже добре, коли при цьому перша група буде постійно змінювати характер звуковедення, динаміку та темп.

Далі, виконуючи пісню каноном, корисно весь час давати деяку перевагу одній з груп: скажімо, починаючи виконують свою мелодію тихо, а інші – голосно, або одна група співає з текстом, а друга – на будь-який склад. Спів каноном полегшує засвоєння всіх інших видів двоголосся, особливо "втори".

Міцні навички двоголосного співу – це основа для переходу до три - та багатоголосся, ділення хору на хорові партії: сопрано перше та друге, альт перший та другий.

При переході до триголосного співу пропонуються твори з поступовим нарощуванням труднощів:

- епізодичне триголосся в піснях з самостійною мелодичною лінією перших та других голосів та витримані звуки у третьому:

Сле-ти к нам ти-хий ве-чер, на мир-ные по-ля

Слети ты, ве-чер, к нам на по-ля

- пісні, що починаються з одного звуку при самостійному русі мелодії у кожній хоровій партії, словацька народна пісня "Гуси-гусочки":

Га- га, га- га, га- га, га- га, га- га, га- га,

Га- га, га- га, га- га, га- га, га- га, га- га,

га- га, га- га! Во- семь бы- ло гу- со- чек, гу-

га- га, га- га! Во- семь бы- ло гу- со- чек, гу-

сей, гу- сей, во- семь бы- ло гу- со- чек, гу- сей, гу-сей.

сей, гу- сей, во- семь бы- ло гу- со- чек, гу- сей, гу-сей.

- канони;
- рух терціями у двох партіях та самостійна мелодична лінія у третій партії:

Denn das Ge- setz der Gei- stes der da le-

Denn, denn das Ge- setz

ben- dig ma- chet in Christo Je- su,

der Gei- stes des da le- ben- dig

- строга акордова фактура при ведучій мелодичній лінії в партії першого сопрано та другорядних, що не мають самостійної мелодії – друге сопрано та альт – як найбільш складний вид триголосся:

Многи- е ле- та, мно- ги- е ле- та, мно- ги- е ле- та Вам на зем- ле!

Многи- е ле- та, мно- ги- е ле- та, мно- ги- е ле- та Вам на зем- ле!

Зміст

Нарис перший. Принципи організації хорового навчання.....	
Нарис другий. Репетиційна робота. Концертна діяльність хорового колективу.....	
Нарис третій. Формування репертуару хору. Принципи добору репертуару.....	
Нарис четвертий. Методика розучування хорового твору.....	
Нарис п'ятий. Робота над строем в дитячому хоровому колективі. Методи роботи над інтонацією.....	
Нарис шостий. Вокально-хорові вправи для дітей. Мета та завдання вокально-хорових вправ.....	
Нарис сьомий. Хорове сольфеджіо.....	
Нарис восьмий. Розвиток метро-ритмічного чуття.....	
Нарис дев'ятий. Особливості роботи над співочим диханням дітей.....	
Нарис десятий. Особливості роботи над дикцією з дітьми. Фонетичний метод.....	
Нарис одинадцятий. Основні принципи роботи з дитячим вокальним ансамблем.....	
Нарис дванадцятий. Позакласні та позашкільні форми дитячого музичного виховання.....	
Нарис тринадцятий. Система музичного виховання З. Кодаї.....	
Нарис чотирнадцятий. Система музичного виховання Е. Жак-Далькроза.....	
Нарис п'ятнадцятий. Система музичного виховання К. Орфа.....	
Нарис шістнадцятий. Система музичного виховання Б. Тричкова.....	
Нарис сімнадцятий. Передумови переходу до двоголосного співу. Методика вивчення канону. Вивчення дво -, три - та багатоголосних творів.....	

Список рекомендованої література:

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу. Навчальний посібник. – К.: Українська ідея, 2000.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Вид. друге. – К.: Українська ідея, 2001.
3. Асафьев Б. Речевая интонация. – М.-Л.: Музыка, 1965.
4. Асафьев Б. Хоровая культура. – М.: Музыка, 1989. – 245 с.
5. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. – М.: Музыка, 1985.
6. Барановский И.М., Юцевич Е.Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. – К.: АН УССР, 1956.
7. Белявский Э.Г. Усвоение современного музыкального языка в хоре. – К.: Музична Україна, 1984.
8. Білогубко П. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема //Українське музикознавство. - №10. – К., 1975.
9. Білявський С.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. – К.: Музична Україна, 1984.
10. Богодуров В.К. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956.
11. Вербов А. М. Техника постановки голоса. – 2-е изд. – М., 1961.
12. Виноградов К. Работа с хором. – М., 1951. – 164 с.
13. Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре. – М.: Музыка, 1967.
14. Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1-6. – М.: Музыка, 1962 – 1978..
15. Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. – Вып. 25. – М., 1975.
16. Гарбузов Н.А. Музыкант, исследователь, педагог. – М.: Музыка, 1980.
17. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1983.
18. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси, 1985.

- 19.Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.
- 20.Гордійчук М.М. Музика і час. – К.: Музична Україна, 1984.
- 21.Горяйнов Ю.С. Г.Я.Ломакин (1812 – 1885): дирижер, композитор, учитель. –М.: Музыка, 1984.
- 22.Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999.
- 23.Гринишин М.П. Робота хормейстера над хоровим твором. //Поради хормейстерам. – К.: Мистецтво, 1974.
- 24.Гринишин М.П., Ткаченко Г.І. Поради хормейстерам. – К.: Мистецтво, 1974.
- 25.Гуменюк А.І. Український народний хор. – К.: Музична Україна, 1968.
- 26.Демьянов Н. Школа хорового пения. – М.-Л., Музыка, 1939.
- 27.Дмитриев Л. Голосовой аппарат певца: наглядное пособие. – М., 1968.
- 28.Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968.
- 29.Дмитриевский Г. Ансамбль хора //Работа с хором. – М.: Профиздат, 1972.
- 30.Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. – М.: Музыка, 1948.
- 31.Донец-Тессейр М. Опыт воспитания сопрано и колоратурного сопрано /Киевская консерватория им. П.И.Чайковского. – К., 1957.
- 32.Доренська Л.М. Пластика академічного вокалу. /Музичне виконавство. – Кн. 9. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 26. – К., 2003.
- 33.Дорн В. Метод Жак-Далькроза. Институт Ритмической гимнастики Жак-Далькроза. – Гелерау, близ Дрездена. – М., 1912.
- 34.Дяченко И., Котляревский И., Ю.Полянский. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – К.: Музична Україна, 1987.
- 35.Егоров А. Теория и практика работы с хором. – М., 1951. – 347 с.
- 36.Ефименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору. //Киевская старина. – т. VI. – 1883. – С. 169-174.

37. Єржемський О. Психологія диригента. – К.: Муз. Україна, 1991. – 103 с.
38. Жарков О. Оркестровий стиль і стильова функція тембру. /Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 33. – К., 2004.
39. Жарков О. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. /Музичний твір як творчий процес. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 11. – К., 2002.
40. Женкин Н. О теориях голосообразования. //Мышление и речь. – М., 1968.
41. Заседателей Ф. Научные основы постановки голоса. – М., 1937.
42. Захаров А.І. Вокально-хорове виконання. – К., 1963.
43. Захаров А.І. Розспівування у хорі. – К.: Мистецтво, 1963.
44. Захаров А.П. Вокально-хорове виконавство. Методичні поради. – К.: Мистецтво, 1965.
45. Интонация и музыкальный образ: статьи, исследования. – М.: Музыка, 1965.
46. Иванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX – XVII ст. – т.1. – К.: Музична Україна, 1997.
47. Иванов В.Ф. Нове про Глухівську школу. //Музика. – № 6. – 1988.
48. Иванов В.Ф. Перша музична академія. //Музика. – № 1. – 1991.
49. Иванов В.Ф. Співацька освіта в Україні X – XVIII ст. – К.: Вища школа, 1992.
50. Иванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. – т.2. – К.: Музична Україна, 1997.
51. Інтонація. – К.: Вища школа, 1978.
52. Ісаєвич Я. Братерства й українська музична культура XVI – XVIII століть //Калафонія. Наук. збірник. – Львів, Львівська богословська академія, 2002.
53. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI – XVII століть. В кн.: Українське музикознавство. – Вип. 6. – К., 1971.
54. Історія української музики – т.3. – К.: Наукова думка, 1990.

55. Історія української музики – т.4. – К.: Наукова думка, 1992.
56. Історія української музики. Редакційна колегія /М.М.Гордійчук, О.Г.Костюк, Т.П.Булат. – Т.1. – К.: Наукова думка. – 1990.
57. Ковин М. Управление хором, 1915.
58. Козицький П.О. Спів і музика в Київській академії за 300 років існування. – Київ, 1971.
59. Колодуб І.С. Питання теорії вокального мистецтва. – Харків, 1995.
60. Коломоєць О. М. Хорознавство. К.: Либідь, 2001. – 167 с.
61. Комісаров О.В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. – К.: ІСХО, 1995.
62. Корній Л.П. Історія української музики. – Т.1. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996.
63. Корній Л.П. Історія української музики. – Т.2. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1998.
64. Королюк О. Корифеї української хорової культури ХХ століття. – К.: Музична Україна, 1994.
65. Костюк Н. Ave, “Золотоверхий” //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 2.
66. Костюк Н. Київ – Фест – 2004. //Студії мистецтвознавства. – № 4 – 2004.
67. Кошиць О. Про генетичний зв'язок та групування обрядових пісень (з листування О.Кошиця з П.Маценком) /Листи до Маценка, 1945.
68. Кошиць О. Про українську пісню і музику. – Нью-Йорк, 1970 (Київ, 1993).
69. Кошиць О.А. Спогади. – К.: Рада, 1995.
70. Краснощеков В. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. - 259 с.
71. Кудрік Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1937. (Перевидання 1995).
72. Лащенко А.П. Відродження “Думки”. //Київ. – № 9. – 1990.
73. Лащенко А.П. З історії київської хорової школи //Академія музичної еліти України. – К.: Музична Україна, 2004.

- 74.Лашенко А.П. Київська хорова школа (рукопис, бібліотека НМАУ).
- 75.Лашенко А.П. На новом витке истории. //Советская музыка. - № 8. – 1990.
- 76.Лашенко А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. //Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 18. – Кн. 7. – К., 2000.
- 77.Лашенко А.П. Пути совершенствования предмета «Хороведение и методика работы с хором» //Вопросы хорового образования. Сб. статей. – М., 1985. – Вып. 77.
- 78.Лашенко А.П. Тембр у хоровому виконавстві. //Музичне виконавство /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 1. – К., 1999.
- 79.Лашенко А.П. Українське хорове мистецтво ХХ століття //Музичне виконавство. – Вип. 14. – Кн. 6. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – 2000.
- 80.Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Музична Україна, 1989.
- 81.Левандо П.П. Проблемы хороведения. – М.: Музыка, 1974.
- 82.Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. – К.: Музична Україна, 1989.
- 83.Лисенко М.В. М.В.Лисенко – диригент. //Українське музикознавство. – №32. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003.
- 84.Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988.
- 85.Мартынов И.И. Золтан Кодай: [монография] / Иван Иванович Мартынов. - М.: Советский композитор, 1983. - 250 с. с ил.
- 86.Мартьянова Г.М. Історія розвитку хорового мистецтва. – Кривий Ріг, 1997.
- 87.Мархлевский А.С. Практичні основи роботи у хоровому класі. – К.: Музична Україна, 1988
- 88.Маценко П.П. Давня українська музика і сучасність. – Вінніпег, 1952.
- 89.Маценко П.П. Листування з О.Кошицем. – Вінніпег, 1975.

- 90.Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. – Вид. М.Т.Б.Роблин-Вінніпег, 1968.
- 91.Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. – Вид. М.Т.Б.Роблин-Вінніпег, 1968.
- 92.Мелашкін Л.В. Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской Лавры. – М., 1888. (Перевидання 1991).
- 93.Металлов В. Очерки истории православного церковного пения в России. – М.: Святотроицкая Сергиева Лавра, 1996.
- 94.Микіша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1971.
- 95.Миклашевський Й.М. Музыкальная жизнь Харькова. – К.: Наукова думка, 1967.
- 96.Микола Віталійович Лисенко у спогадах сучасників. – т.1. /Упорядник Р. Пилипчук. – К.: Музична Україна, 2003.
- 97.Микола Лисенко у спогадах сучасників. /Упоряди., ілюстрації, передмова і коментарі академіка Р.Я.Пилипчука
- 98.Михайлов М.М. Творчий шлях “Думки”. – К.: 1957.
- 99.Михайлов Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1983. – К.: Музична Україна, 1970.
100. Мишуга Олександр: Спогади. Листи. Матеріали /Упор. Головащенко М. – К.: Музична Україна, 1971.
101. Морозов В.Н. Биофизические основы вокальной речи. – Л.: Наука, 1977.
102. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. – Л.: Наука, 1977.
103. Москаленко В.Г. Художні функції фактури. До визначення поняття. //Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 7. – К., 2000.
104. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звуко-пластичної та словесно-музичної

- адекватності /Слово, інтонація, музичний твір. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 27. – К., 2003.
105. Музыкальное воспитание в Венгрии / [ред.-сост. Баренбойм Л. А.]. - М.: Советский композитор, 1983. - 400 с.
106. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1977.
107. Назаренко И. Искусство пения. – М., 1968.
108. Огороднов Д.Е. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле. – К.: Музична Україна, 1980.
109. Павлищева О. Методика постановки голоса. – М.: Музыка, 1964.
110. Пархоменко Л.О. Кирило Григорович Стеценко. – К.: Музична Україна, 1973.
111. Пархоменко Л.О. Хорова культура в першій половині ХІХ століття //Київ музичний. – К.: Наукова думка, 1982.
112. Пігров К.К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964.
113. Пігров К. Керування хором. – К.: Держмузвидав, 1962. – 202 с.
114. Пігров К.К. Керування хором. – К.: Музична Україна, 1954.
115. Плющик Є. В. Мовні інтонації українського дитячого фольклору в оркестричному вихованні. // Вісник Житомирського педагогічного університету. - № 21. - Житомир: Видавництво ЖДУ імені Івана Франка, 2005. – С. 113 – 116
116. Плющик Є. В. Орхестика як засіб виховання інтонаційного мислення. //Вісник Житомирського педагогічного університету. - № 13. - Житомир: Видавництво ЖДУ імені Івана Франка, 2003. – С. 51 – 53.
117. Плющик Є. В. Орхестичність українського фольклору та проблеми музичного виховання молодших школярів. // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. – Частина 1. – Ніжин, 1999. – С. 92 – 94

118. Плющик Є. В. Змістова характеристика поняття "інноваційне мислення вчителя музики". //Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. - № 1. – Ніжин, 2013. – С. 53 – 55.
119. Плющик Є. В. Методологічні аспекти формування інноваційного мислення майбутнього вчителя музики.:Мистецтво у контексті освітньої парадигми: вітчизняний та зарубіжний досвід /Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Умань18-19 січня 2013 р. – Умань: ПП Жовтий О.О., 2013.-133-135 с.
120. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. "Мистецька абетка" 2 ч. (1 клас): Навчально-методичний посібник. – Житомир, ЖДУ, 2008. – 295 с.
121. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. "Мистецька абетка" 1 ч. (для дітей 3-6 років): Навчально-методичний посібник – Житомир, ЖДУ, 2008. – 650 с.
122. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. "Мистецька абетка" 3 ч. (Робочий зошит для 1 класу у 2-х ч.): Навчально-методичний посібник. – Житомир, ЖДУ, 2008. – 120 с.
123. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка (2 клас): Методичний посібник для учителів. – 2-е вид. - Житомир, ЖДУ, 2011. – 238 с.:іл.
124. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка (3 клас): Методичний посібник для учителів. – 1-е вид. - Житомир, ЖДУ, 2012. – 119 с.:іл.
125. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка . Робочий зошит (3 клас). – 1-е вид. - Житомир, ЖДУ, 2012. – 84 с.:іл.
126. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка . Робочий зошит (2 клас). – 2-е вид. - Житомир, ЖДУ, 2011. – 76 с.:іл.
127. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка. 4 клас // Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. — 119 с.: іл. (рекомендовано рішенням вченої ради ЖДУ імені І. Франка протокол № 4 від 29.11.2013 р.).

128. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка. Робочий зошит. (4 клас) // Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. — 84 с.: іл. (рекомендовано рішенням вченої ради ЖДУ імені І. Франка протокол № 4 від 29.11.2013 р.).
129. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Інтегровані заняття з елементами дизайну і музики в дошкільному навчальному закладі: навчально-методичний посібник-хрестоматія для вихователів. — 2-е вид. — К.: Вид-во: ТОВ. КНТ, 2017. — 195 с.: іл.
130. Пономарев А.И. Памятники древнерусской церковно-учительской литературы. — Вып.1. — СПб, 1994.
131. Преображенський О. Культова музика в Росії. — Л.: Академія, 1924.
132. Проблема хорового мистецтва. //Музика, 1985.
133. Проблемы высотной и ритмической организации музыки. Сб трудов ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. 50. — М., 1980.
134. Протопопова Е. Тембр как смысл в процессе вербализации. /Семантичні аспекти слова в музичноум творі //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. — Вип. 28. — К., 2003.
135. Рагс Ю.Н. Строй в музыке //Музыкальная энциклопедия. — т.5. — М.: Советский композитор, 1968.
136. Развитие хоровой самодеятельности в СССР. — М.: Музыка, 1985.
137. Романовский Н.В. Проблемы хорового строя. Автореферат. — Л., 1969.
138. Романовский Н.В. Хоровой словарь. — Л.: Музыка, 1980.
139. Січова співацька школа. //Музика. — № 3. — 1992.
140. Советские хоровые дирижеры. — М.: Советский композитор, 1986.
141. Соколов В. Работа с хором. — М.: Сов. Композитор. — 388 с.
142. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. — К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997.

143. Степанченко Г.В. Анатолій Авдієвський і Національний хор ім.Г.Верьовки. //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 4.
144. Стешко Х. Церковна музика на Підкарпатській Русі //Збірники Товариства “Просвіта”. – Ужгород, річник XI, 1936.
145. Стулова Г. Хоровой класс. – М.: Сов. Композитор, 1989. – 212 с.
146. Сюта Богдан. Київ Музик Фест-2003. //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 4.
147. Тайнель Е. Музичне виховання за методом відносної сольмізації. Перша частина. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. / Ельвіра Тайнель. - Дрогобич: Коло, 2001. - 212 с.
148. Тележинський С. Лисенко і диригентська освіта. //Музика. - № 5-6. – 1927.
149. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.
150. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.
151. Теплов Н.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л.: АПН РСФСР, 1947.
152. Терещенко А.К. Українська хорова музика: діалог 60 – 90-х років //Мистецькі обрії. - №3. – К.: АМУ, 2002.
153. Тимошенко О.С., Лашенко А.П. Музичне життя України на сучасному етапі. //Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць – Вип. III. – К.: АМУ, 2003.
154. Тихонов И.Е. Воспитание слуха хорового дирижера /к постановке проблемы/ //Вопросы хорового образования. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.
155. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ століття та проблеми жанру. //Культурологічні проблеми української

- музики. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 16. – К., 2002.
156. Уланова С.І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. – К.: Знання Україна, 2002.
157. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М.: Советский композитор, 1971.
158. Фант Г. Акустическая теория голосообразования. – М., 1964.
159. Харлампович К. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь – Казань, 1914.
160. Хоровая культура Советской России //Невские ассамблеи. – Л.-М.:
161. Хоровий процес очима виконавця: Київський муніципальний хор “Хрещатик” (інтерв’ю з Л.Бухонською, брала Н.Костюк) //Студії мистецтвознавчі. – К.: 2003, число 2.
162. Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики XVII століття. – Київ – Львів – Полтава, 2002.
163. Чесноков П. Хор и управление им. М., 1960. – 189 с.
164. Чишко О. Певческий голос и его свойства. – М.-Л., 1968.
165. Шамаєва К.І. Музыкальное образование в Украине в первой половине XIX века. – К., 1992.
166. Шамина Л. Работа с самостоятельным хором. – М.: Сов. Композитор, 1989. – 321 с.
167. Шатова І. Стилева антитетичність исполнительської діяльності К.К.Пигрова. /Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 37. – К., 2004.
168. Шевчук Е. О проявлениях закономерностей средневекового художественного мышления в живописи и музыке (на материалах отечественного профессионального искусства XV – XVI веков //Музыкальное мышление: сущность, категория, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.

169. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа.
 //Ред. Л. А. Баренбойма. – М.: Советский композитор, 1976. 367 с.
170. Юссон Рауль. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974.
171. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Советский композитор, 1972.
172. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Советский композитор, 1972.
173. Ясиновский О.Л. Становление музыкального профессионализма на Украине XVI – XVII вв. Автореферат, 1978.
174. Николова И. «Стълбицата» на Борис Тричков като средство за нотно ограмотяване на учениците от трети класс / Илияна Николова // 25 години Педагогически факултет : сборник доклади. – В. Търново : Фабер, 2010. – С. 378 – 381

Навчальне видання

ПЛЮЩИК Єлизавета Василівна
НОВОСАДОВА Світлана Артемівна
ТРАВКІНА Наталія Михайлівна

Нариси з методики викладання диригентсько-хорових дисциплін

Надруковано з оригінал-макета авторів

Підписано до друку 04.12.09. Формат 60х90/8. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman. Друк різнографічний.

Ум. друк. арк. 4,3. Обл. вид. арк. 14.4. Наклад 1000. Зам. 74.

Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка

м. Житомир, вул. Велика Бердичівська, 40

Свідоцтво про державну реєстрацію:

серія ЖТ №10 від 07.12.04 р.

електронна пошта (E-mail): zu@zu.edu.ua